Die Gestalt Brünhilds im deutschen Drama.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

vorgelegt von

Hans Bäcker

aus Neunkirchen-Saar.

1938

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Berichterstatter: Prof. Dr. Obenauer

Korreferent: Prof. Dr. Naumann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter

gewidmet!

Gliederung.

Seite:

Vorwort.

Einleitung:

Die Brünhild der Heldensage.

1. Die Gestalt 7
2. Die Charakterisierung von Brünhilds Wesen 15

Hauptteil:

Die Gestalt Brünhilds im deutschen Drama.

1. Vorläufer 19
2. Hebbel 25
3. Richard Wagner 40
4. Paul Ernst 53

Schluß 67

Literatur 70

Abkürzungen:

Völsungensaga	= Vs.
Vhidrekssaga	= Ths.
Nibelungenlied	= NL.

Literaturverzeichnis.

Abeling, Theodor. Das Nibelungenlied und seine Literatur. Leipzig 1907.

Heusler, A. Die Lieder der Lücke im Codex Regius der Edda. Germanist. Abhandl. für H. Paul dargebracht. Straßburg 1902.

— Die Quelle der Brünhildsage in Thidrekssaga und Nibelungenlied. Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. v. W. Braune, 1920.

— Nibelungensage und Nibelungenlied. Dortmund 1921.

Schneider, H. Germanische Heldensage. Berlin, Leipzig 1928, 1933.

Hempel, H. Nibelungenstudien. Heidelberg 1926.

Panzer, F. Studien zur germanischen Sagengeschichte. I: Beowulf, II: Sigfrid. München 1910, 1912.

Boer, R. C. Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der Nibelungensage. 3 Bde. 1906—08.

Neckel, G. Beiträge zur Eddaforschung. 1908.

Petsch, R. Dornröschen und Brynhild. Beiträge zur Gesch. der deutschen Sprache und Literatur. 42. Bd., 80 ff.

Lehmgrübner, W. Die Erweckung der Walküre. Halle 1936.

Golther, W. Religion und Mythus der Germanen. Leipzig 1909.

Herrmann, P. Nordische Mythologie. Leipzig 1903.

Die Edda, übersetzt von Karl Simrock. Stuttgart 1882.

Völsungasaga und Thidrekssaga, übersetzt von F. H. von der Hagen. In: Altdeutsche und Altnordische Heldensagen. Breslau und Stuttgart 1880.

(Hebbel)

Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen (Bd. I u. II). Hrsg. von Felix Bamberg. Berlin 1890.

Friedrich Hebbels Tagebücher (Tgb. I u. II). Hrsg. von Felix Bamberg. Berlin 1885.

Röpe, G. R. Die moderne Nibelungendichtung. Mit besonderer Rücksicht auf Geibel, Hebbel u. Jordan. Hamburg 1869.

Meinck, E. Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungentrilogien. Leipzig 1905.

Stein, A. Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. Mühlhausen 1883.

Böhrig, K. Die Probleme der Hebbelschen Tragödie. Leipzig 1899.

Zinkernagel, F. Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Leipzig 1904.

Walzel, O. Hebbelprobleme. Neue Folge I. Heft 1909.

— Hebbel und seine Dramen. (Aus Natur- und Geisteswelt. Nr. 408) 1913.

Scheunert, A. Der Pantragismus Hebbels. Leipzig 1903.

(Richard Wagner)

Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1872.

Chamberlain, H. S. Richard Wagner. München 1904.

Koch, Max. Richard Wagner. 3 Bde. 1907—18.

Koch, Ernst. Richard Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen". Leipzig 1875.

Golther, W. Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung. Charlottenburg 1902.

Köstlin, K. Der Nibelungenring. Seine Idee, Handlung und musikalische Komposition dargestellt. 1877.

Richter, Raoul. Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Leipzig 1906.

v. Wolzogen, H. Aus Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana. 1908.
— Der Nibelungenmythus in Sage und Literatur. Berlin 1876.
— Das Nibelungendrama und der germanische Mythus: Wagneriana (Leipzig 1888) S. 48/78.
Drews, Artur. Der Ideengehalt von Wagners Ring in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie. Leipzig 1898.
Kießling, A. Richard Wagner und die Romantik. Leipzig 1916.
v. Hausegger, Fr. Wagner und Schopenhauer. Leipzig 1891.
v. d. Pfordten, H. Einführung in Wagners Werke und Schriften. Bielefeld-Leipzig 1920.
Strich, F. Die Mythologie in der deutschen Literatur. Halle 1910.
Golther, W. Die Edda in deutscher Nachbildung. Kochs Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. 6, 275 Leipzig 1911.
Panzer, Fr. Wagner und Fouqué. Jahrb. d. Frankfurter Hochstifts S. 157 f. 1907.
Vischer, Fr. Theodor. Vorschlag zu einer Oper. Kritische Gänge 2, 397/436. Tübingen 1844.
v. Wolzogen, H. Nibelungendrama und Christentum: Wagneriana (Leipzig 1888) S. 79/100.

(Paul Ernst)

Paul Ernsts Gesammelte Werke. Müller-Langen, München.
Göpfert, H. G. Paul Ernst und die Tragödie. In: Form und Geist, Bd. 29. Diss. Greifswald 1932.
Schneider, Hans. Der Tragiker Paul Ernst in der Reihe seiner Dramen „Demetrios" bis „Brunhild". Essen 1935.
Humpf, H. Paul Ernst: Weltanschauung und Dichtung. Aschaffenburg 1933.
Lukács, Georg v. Metaphysik der Tragödie. („Die Seele und die Formen.") Berlin 1911.
Faesi, R. Paul Ernst und die neuklassizistischen Bestrebungen im Drama. 1913.

VORWORT.

Ich sehe die Aufgabe dieser Arbeit nicht darin, von dem zu untersuchenden Gegenstand eine ausführliche und genaue Stoffgeschichte zu geben. Ihr Ziel ist, an wenigen hervorragenden Beispielen zu zeigen, wie die Brünhild der Heldensage von dem modernen Dramatiker neu erlebt und das Bild, das uns die alte nordische Dichtung von der Heldin gibt, in lebendige dramatische Gegenständlichkeit und Handlung umgesetzt wurde. Wir verzichten deshalb darauf, alle Dramen aufzuführen, in denen die Gestalt Brünhilds eine mehr oder weniger bedeutende Rolle spielt und beschränken unsere Untersuchung auf die Analyse der Brünhildsgestalten Hebbels. R. Wagners und P. Ernsts.

Die Einleitung wird uns — gestützt auf die nordische Überlieferung und vor allem auf die Edda — ein Bild von der Gestalt und dem Wesen Brünhilds vermitteln, wie es von den ersten Dichtern gesehen war. Die Betrachtung jener drei Nibelungendramen soll dann zeigen, welche Möglichkeiten die Brünhild der Heldensage der schöpferischen Neugestaltung bietet, und wie sie als bewegende Kraft in das innere Gefüge eines Dramas eingebaut werden kann. Bei all den anderen Dramen, die hier noch Erwähnung finden, bedarf es — da ihr Mangel an künstlerischer Komposition und innerem Gehalt sofort ins Auge fällt — nur eines kurzen Hinweises, um erkennen zu lassen, daß in keinem von diesen das Schicksal Brünhilds überzeugend gestaltet ist.

Seit der Romantik waren deutsche Dichter bemüht, die Nibelungensage wieder lebendig in das Bewußtsein des Volkes einzuführen. Wie und aus welchen Gründen sich die Sehnsucht nach der Sage äußerte. wie sich die Auffassung ihres geistigen Gehaltes wandelte, und welches die Bedingungen des Nacherlebens bei den einzelnen Dichtern waren, wollen wir in großen Zügen darstellen.

Aus dem Sehnen der Romantiker nach einer deutschen Mythologie und einer deutsches Leben, deutsches Schicksal gestaltenden Poesie geschah die Wiedergeburt der Nibelungensage in der neueren Dichtung. Es war die Zeit der größten Erniedrigung und Zerrissenheit des deutschen Volkes, der Herrschaft Napoleons über fast ganz Europa, als dem Kreise der Romantik angehörende Dichter und Gelehrte die Gegenwart auf eine Kunst verwiesen, die wieder aus der eigenen Überlieferung schöpfte und sich der verlorenen Schätze unserer einheimischen Poesie bemächtigte. Im Nibelungenlied sahen sie das erhabenste Denkmal deutscher Vergangenheit und Größe. Von dem nationalen Heldenepos führte der Weg zur Edda,

und was die Romantiker geahnt und geträumt hatten, fanden sie hier in Wirklichkeit: Die das Unendliche widerspiegelnde und die lebendige Einheit von Kunst, Religion und Philosophie herstellende deutsche Mythologie.

Wissenschaft und Dichtung einte von Anfang an das Streben, dieses älteste Erbe germanischer und deutscher Poesie zum nationalen Gemeingut zu machen. Nachdem die Forschungen und Bearbeitungen der Brüder Schlegel, Tiecks und v. d. Hagens die völkische und poetische Bedeutung der Nibelungensage erkannt hatten, blieb der Wunsch, die Heldendichtung als nationales Drama zu vergegenwärtigen. Von A. W. Schlegel dazu angeregt, unternahm es Fouqué als erster, den heroischen Stoff in dramatische Gestaltung umzusetzen. In seinem „Helden des Nordens" sind die Tendenzen der Zeit deutlich zu spüren: Das Sehnen nach dem Mythos und einer im Boden der eigenen Nation wurzelnden Dichtung. Die Mythen der Edda und Vs. behandelt der Dichter mit Vorliebe, und das in dem ersten Teil seiner Trilogie — „Sigurd der Schlangentöter" — an dem jungen Recken gezeigte frische und unbekümmerte Heldentum war als Weckruf an die müde und entmutigte Zeit gedacht. Bezeichnend ist, daß dieses „Heldenspiel" Fichte, dem Verfasser der Reden an die deutsche Nation, gewidmet ist und von Zeitgenossen wie Jean Paul und Achim von Arnim besonders als patriotische Dichtung geschätzt wurde.

Die Entwicklung der Dichter, die sich in den fünfziger und sechziger Jahren erneut der Gestaltung des Nibelungenstoffes zuwenden, fällt in das Zeitalter des Jungen Deutschland, des bürgerlichen Realismus und Materialismus. Es handelt sich vor allem um Geibel, Hebbel, R. Wagner und W. Jordan. Daß in deren Werken, auch in denen der Selbständigsten, die Betrachtungsweise der Zeit einen Niederschlag findet, leuchtet ohne weiteres ein. In wieweit sind diese Nibelungendichtungen von ihrer Zeit bedingt, was ist in ihnen persönlich gesehen, und in welchem Maße spielen bei ihrer Entstehung noch jene nationalen und dichterischen Kräfte mit, die zu der Wiederbelebung der Sage in der modernen Literatur geführt hatten? Diese Fragen suchen wir hier kurz zu beantworten.

In Geibels Brunhilddrama und Jordans Epos wird die alte Sage übermäßig und meist äußerlich modernisiert. Die Gestalten sind stark vermenschlicht, bei Geibel derart, daß sie den verschiedensten Zeiten und Völkern angehören könnten. Geibel hat sich in müder Resignation von den Kämpfen der Zeit abgewandt. In seiner aufs Gefühlhafte und Beschauliche gerichteten Dichtung strebt er nach klassischer Schönheit und Ruhe. Es ist jedoch eine Schönheit ohne Kampf. So fehlt seinem Drama der große tragische Konflikt und die ewige Schicksalsbedeutung; es ist epigonenhaft, ohne Wucht und echtes Pathos. Jordan dagegen ist eine prosaische, unter dem

Einfluß der wissenschaftlichen und materialistischen Weltbetrachtung seiner Zeit stehende Natur. Er bringt in sein Epos[1]) die Wissenschaft, vor allem die Naturwissenschaft im Augenblick beschäftigenden Probleme hinein. Des Verfassers Interesse gehört der zeitgemäßen Entwicklungslehre. Und dennoch können wir bei Jordan nicht von einem kalten Nach- und Anempfinden des Stoffes reden. Sein Epos macht einen mächtigen Eindruck, weil es von der Begeisterung des Patrioten, der ein nationales Werk schaffen möchte, durchglüht ist.

Hebbels und R. Wagners Nibelungentragödien lassen ein leidenschaftliches Bemühen um den tiefen Gehalt der Sage und um das ursprüngliche Wesen der Gestalten erkennen. Da sich beide Dichter in ihrer Denkweise und Gesinnung mit der Denkweise und Gesinnung jener vergangenen Zeit zutiefst berühren, gelingt ihnen die innige Durchdringung von Altem und Modernem.

In der Mehrzahl von R. Wagners Werken führt die Antithese von wirklichkeitsfroher Lebensbejahung und freiwilligem Verzicht zum tragischen Konflikt; auf dem Widerstreit von leidenschaftlichem Daseinswillen und der Sehnsucht nach Seelenfrieden ist in seinen Dramen die Handlung aufgebaut. Es sind dies Gegensätze, die in der Zeit wie in Wagners Wesen liegen: Feuerbachs Optimismus und Schopenhauers Pessimismus erklären und verdeutlichen uns die verschiedenen Denkweisen jener Epoche und zugleich die beiden Seiten in Wagners Schaffen. Nicht aber hat sich der Dramatiker sein Weltbild erst aus den Lehren dieser Philosophen auf-

---

1) W. Jordan „Nibelunge" I. Teil Siegfriedsage 1868; II. Teil Hildebrands Heimkehr 1874.

Da sich unsere Untersuchung auf die Brünhildgestalt des modernen Dramas beschränkt, können wir auf das Epos Jordans nur kurz hinweisen. Es ist ein gewaltiges, in seinem ersten Teil vor allem aus Vs., NL. und der Edda schöpfendes Werk. Der großangelegte Plan, der stabreimende Vers und sonst viele Einzelschilderungen — u. a. der mit dem Fluch beladene Ring, der Vergessenheitstrank und die Rolle der Götter und Nornen rücken das Epos in die Nähe von Wagners und Fouqués Dichtung. Das Motiv des aus der Verbindung Siegfrieds mit Brünhild zu erwartenden Riesengeschlechtes erinnert an Hebbel. Wenn die Gestalten auch stark vermenschlicht sind, so wirkt ihr Schicksal doch nicht als blinder Zufall: Es wird von den auf dem Brocken wohnenden Göttern gelenkt. Brünhild ist mit besonderer Liebe gezeichnet; sie wirkt erhaben und hoheitsvoll. Wie stark Jordan den Strömungen seiner Zeit verhaftet ist, kommt in folgenden Versen Gunthers drastisch zum Ausdruck:

Die besondere Satzung der Söhne Dankrats
Bestimmt auch die Stärke, das Maß der Gestaltung,
Der künftigen Mutter königlicher Männer . . .
Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
Lautet die Losung, nach der wir leben.

Das ist ganz im Sinne Darwins gesprochen und bedeutet doch eine zu gewaltsame Modernisierung des Stoffes.

gebaut; er dichtet schon in diesem Sinne, lange bevor er mit Schopenhauer bekannt wird.

Ein Blick auf die Entwicklung Wagners zeigt, wie er sich in steigendem Maße von den jungdeutschen und materialistischen Bewegungen der Zeit freimacht und der romantischen Lebens- und Kunstauffassung nähert. Was die Romantik geahnt und erstrebt hatte, wurde von Wagner für weite Kreise verwirklicht: Er schuf eine Poesie, die im Boden der Heimat wurzelte. Seine Götter- und Heldentragik gestaltenden Werke gehen auf die heimische Sage zurück; deutsche Vergangenheit, deutsches Sein und Wesen sind die Hauptstützen seiner Kunst. Wagner wird zum Dichter des germanischen Mythos, zum Vollender der Romantik. Bewußt wendet er sich gegen die von Hegel begründete, auf philosophischer und historischer Kritik fußende wissenschaftliche Weltanschauung. In der Geschichte sieht er das nur Zufällige und Bedingte, im Mythos dagegen das Ewig-Wahre: Der Mythos ist „der ideale Stoff des Dichters", das „ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes", das „jederzeit wahr" und dessen „Inhalt ... für alle Zeiten unerschöpflich ist" (Vgl. R. Wagner Ges. Schriften und Dichtungen VII, 143 u. IV, 81). Im „Ring" gestaltet er den gewaltigen, die ganze Menschheitsgeschichte umspannenden Urmythos, dessen Schluß — der Untergang des auf Besitz und Egoismus aufgebauten Staates und der Hinweis auf eine neue Weltordnung — zugleich zeigt, daß er als Mythos der Zeit gedacht war.

Die Natur Hebbels mag von der Wagners auch noch so verschieden sein: In dem leidenschaftlichen Ringen um eine die ewigen Menschheitsprobleme gestaltende Tragödie großen Stils gehören diese beiden Dramatiker doch eng zusammen. Das Bedeutsame ihrer Leistung liegt darin, daß sie in einer Zeit, da Philosophie und Wissenschaft auf allen Gebieten nach Vorherrschaft strebten und diese auch zusehends erlangten, der Kunst ihre Weltstellung zurückgewannen. In Hebbels wie in Wagners Kunsttheorie nimmt die Philosophie einen hervorragenden Platz ein. Was Schopenhauer für Wagner, bedeutet Hegel für Hebbel. Diese innere Verwandtschaft mit Hegel macht uns die Stellung Hebbels zu Wagner ganz deutlich. Hegel und seine Anhänger — vor allem F. Th. Vischer und D. F. Strauß — waren bestrebt, das Bewußtsein der Menschen von den mythischen Elementen zu befreien. Sie forderten, die Dichtung solle aus der Geschichte und der Gegenwart schöpfen, keine mythischen sondern historische Stoffe behandeln. Diesen Forderungen der „historischen Schule" kam Hebbel entgegen. In seinem „Pan tragismus" wird der ununterbrochene Wechsel von Thesis und Antithesis, auf den Hegel die Entwicklung der Menschheit zurückführt, zum Gegensatz von Individuum und Umwelt: Der Zusammenstoß des Einzelnen mit seiner Umwelt ist, weil sich in ihm der

Konflikt zweier gegensätzlicher und sich ablösender Zeitalter entlädt, unvermeidlich. Die Fortentwicklung der Idee ist so notwendig mit Tragik verknüpft.

Den zwischen der Anschauungsweise Hebbels und Wagners bestehenden grundlegenden Unterschied können wir kurz so formulieren: Hebbels ganze Weltbetrachtung ist kulturgeschichtlich, die Wagners dagegen mythisch. Die Tragödie soll rein menschliche und keine mythischen Stoffe gestalten; das ist Hebbels Ansicht. Wagner aber erkennt gerade im Mythos das Ewig-Menschliche in seiner reinsten Form. Verständlich ist nun, weshalb Hebbel mit seiner Nibelungentragödie dem Epos folgte, während Wagner sich der nordischen Sagenfassung anschloß. In der deutschen Entwicklung nämlich hatte sich die Sage bereits dem Historischen genähert, der Norden jedoch hatte die alten Mythen bewahrt. Hebbel wollte keine mythische Dichtung schaffen, sondern die in der Sage selbst ruhenden tragischen Motive dramatisch gestalten.

Die Entstehung von P. Ernsts Brunhilddrama fällt in den Anfang des 20. Jahrhunderts. Im großen gesehen hatten nun Liberalismus und Materialismus die Herrschaft erlangt. Das Drama, dessen strenge Bauform verloren gegangen war, stand im Dienste der zeitgemäßen Psychologie. Es hatte nur noch die Aufgabe, eine Seelenzergliederung zu geben und das Leben in seinen äußeren Erscheinungsformen widerzuspiegeln. Unter dem Einfluß der herrschenden relativistischen Betrachtungsweise fand es für alles, auch für das Unsittliche, ein Verstehen und Verzeihen. P. Ernsts Tragödie bedeutet eine bewußte Absage an die naturalistische Tendenzdramatik. Nach einer Reihe von Jahrzehnten, während deren die Kunst sich immer mehr den volkhaften Stoffen entfremdet und in steigendem Maße Alltägliches und Krankhaftes zu ihrem Gegenstand gemacht hatte, kehrte dieser Dramatiker wieder zum Mythos wie zur strengen Form des klassischen Dramas zurück. P. Ernst will die Tragödie reformieren und durch sie das Volk wieder zu einer absoluten Sittlichkeit erziehen. „Brunhild" zeigt seine sittlichen und ästhetischen Ideale am ausgeprägtesten. In diesem nach den strengsten Gesetzen gebauten Drama findet des Dichters Weltanschauung — es ist eine Weltanschauung mit festen sittlichen Maßstäben — ihren reinsten Niederschlag. Mit ihm führt er den Kampf Nietzsches gegen den zersetzenden Liberalismus und Materialismus jener Epoche fort. Aus dem Sehnen nach einer heroischen und aristokratischen Lebensauffassung wird „Brunhild" geboren: Die mythische Tragödie des höheren richtunggebenden Menschen.

Dieser kurze historische Blick über die Neuschöpfungen der Nibelungensage in der deutschen Dichtung seit der Romantik sollte zeigen, in wieweit sich die hier zur Betrachtung stehenden Tragödien aus den Bewegungen ihrer Zeit erklären lassen und welches

ihre bezeichnenden Merkmale sind. Die eigentliche Aufgabe dieser Arbeit besteht nun darin, darzustellen, wie in den Nibelungendramen Hebbels, R. Wagners und P. Ernsts die Persönlichkeit Brünhilds, die inneren Kräfte, Motive und vor allem auch der mythische Grundzug ihres Wesens empfunden sind, und welche besondere Wendung und Fortbildung der innere Gehalt der Brünhildsage in der Schau und dramatischen Gestaltung dieser Dichter erfährt. Wir werden deren Brünhildgestalten untereinander und mit ihrem Vorbild aus der Sage vergleichen und dabei zeigen:

1. welchen Wandel die Gestalt Brünhilds in der Sage und im Drama durchmacht;
2. wo und in welcher Richtung das Originale und Bedeutsame der Neuschöpfungen Hebbels, R. Wagners und P. Ernsts liegt.

EINLEITUNG.

Die Brünhild der Heldensage.

1. Die Gestalt.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Betrachtung, all die über die Brünhildgestalt der Heldensage angestellten Untersuchungen eingehend zu behandeln und deren Ergebnisse vorsichtig gegeneinander abzuwägen, um so zu einer neuen und eigenen Deutung des Problems, das diese Gestalt der wissenschaftlichen Forschung stellt, zu gelangen. Im Rahmen dieses als Einleitung gedachten Kapitels kann es sich nur darum handeln, einen Einblick in das ursprüngliche Wesen der Heldin zu vermitteln und in großen Zügen aufzuzeigen, welchen Wandel ihre Gestalt in der alten Sagendichtung durchmacht. Gestützt auf die Erkenntnisse, zu denen uns die grundlegenden Arbeiten Heuslers und die neuere Untersuchung W. Lehmgrübners[1]) in der Brünhildforschung geführt haben, versuche ich, ein Bild von der Persönlichkeit und dem Schicksal Brünhilds zu geben, wie es die Heldensage dichterisch gestaltet hatte.

Die von einem fränkischen Dichter im 5. oder 6. Jahrhundert gestaltete tragische Ursage von Brünhild und Sigfrids Tod ist uns unmittelbar nicht erhalten. Sie nahm den Weg vom Rhein über Norwegen nach Island, und es sind Lieder der Edda, aus denen wir mit Heusler die frühe Gestalt der fränkischen Brünhildsage ermitteln.

Demnach kommt an den Hof der Gibichungen, wo Sigfrid als Schwurbruder und Schwager lebt, die Kunde von der Heldenjungfrau Brünhild. Diese lebt fern im hohen Norden auf einer Insel. Sie ist von einem Flammenwall umgeben und will nur den Helden freien, der durch das Feuer reitet. Unter Sigfrids Führung macht sich Gunther auf den Weg, um dieses Weib zu erwerben. Sein Roß aber schreckt vor dem Feuer zurück, und das Sigfrids vermag er nicht zu lenken. Da tauschen beide die Gestalt, und Sigfrid reitet als Gunther durch die Flammen zu Brünhild. Diese ist enttäuscht, denn immer hatte sie gehofft, nur der Drachentöter könne die Freierprobe bestehen. Sie fügt sich aber, und drei Nächte weilt Sigfrid bei ihr. Das Schwert liegt zwischen beiden, und das Beilager bleibt keusch. Als es nach längerer Zeit zwischen Brünhild und Sigfrids Gattin Grimhild zum Streit kommt, enthüllt letztere den Betrug. Brünhild macht keinen Einwand gegen den unwahren Vorwurf, Sigfrid habe sie vor Gunther besessen, aber leidenschaftlich und entschlossen betreibt sie von diesem Augenblick an die Ermordung des Helden. Sie will nicht zwei Männer in einer Halle haben: Diese Begründung macht den Tod Sigfrids unabwendbar.

1) W. Lehmgrübner, Die Erweckung der Walküre. Halle 1936.

Auf der Jagd beim Trinken am Bache tötet Hagen den Helden. Danach enthüllt Brünhild Sigfrids Unschuld und gibt sich selbst den Tod.

Die Waberlohe und das Beilager mit dem trennenden Schwert erscheinen als ursprünglichste Motive. Durch sie erhält die Geschichte Brünhilds ihren kühnen und klaren Aufbau. Der Flammenwall und das Leben in unbestimmter Ferne umgeben Brünhilds Wesen von Anfang an mit einem mythischen Zauber. In ihrem stolzen Selbstbewußtsein und großen Ehrgeiz ist sie eine amazonenhafte Erscheinung, und als solche nimmt sie in der deutschen Heldendichtung, der die Amazone sonst fremd ist, eine Sonderstellung ein. So erklärt sich auch das geringe Verständnis für diese Gestalt, dem wir bei den späteren deutschen Sagendichtern begegnen werden: Brünhild erscheint hier nur mehr als die athletische Wettkämpferin, als das oft unheimlich und abstoßend wirkende Kraftweib. In der nordischen Sagendichtung dagegen, in der die schwer zu besiegende Schlachtenjungfrau heimisch ist, sehen wir die irdische Schildmaid Brünhild zur Halbwalküre erhoben, die mit ihrer reichen Fülle von menschlichen und mythischen Motiven eine wahrhaft dichterische Gestalt ist.

In der Brünhildsage der ersten Stufe wird ein rein menschlicher Seelenkampf geschildert, dessen Trägerin Brünhild ist. Ein hoher Stolz erfüllt dieses Weib, das von dem Helden, auf den es Anspruch hat, einem unvermögenden Mann zugeschoben wird. Sie hat ihren Eid gebrochen, nur dem gehören zu wollen, der das Feuer bezwingen werde. Der Konflikt des Lebenstriebes und der Pflicht, ihrer angegriffenen Ehre genüge zu tun, muß sich in dieser frühgermanischen Welt so lösen, daß Brünhild selbst ihr Leben daransetzen wird, damit sie vor sich und allen bestehen kann. Mit dem Entschluß Sigfrid zu verderben, hat sie bewußt und freiwillig ihr Schicksal auf sich genommen. Der große Schluß der Brünhildgeschichte, wie er uns in den Quellen des Nordens erhalten ist, muß schon der Urstufe angehört haben: Nachdem die Heldin den Betrug, der ihren hohen Stolz vernichtete, gerächt hat, reinigt sie das Bild des Gemordeten von der Verleumdung und folgt ihm dann in den Tod. Alle tragische Wirkung geht hier von Brünhild aus. Sie ist ohne Schuld, und wenn ihr auch rein weibliche Züge fehlen, so erschüttert uns doch, wie dieser hohe, über allen menschlichen Schwächen stehende Sinn durch schlimmen Frevel gebrochen wird.

Weit kräftiger als im Süden hat sich die Brünhildsage im Norden entwickelt. Das Klima wird hier mythischer. Die Dichter streben nach seelischer Vertiefung und geben dem grübelnden Zerlegen der Leidenschaften Raum. Brünhild wird mit der Götterwelt in Verbindung gebracht, und ihr Handeln findet seine Motivierung in der

Liebe: Der Liebe, die keine Befriedigung finden und der Eifersucht nicht wehren kann.

Beim ersten Blick auf die uns erhaltenen Lieder der Edda bemerken wir, daß ein Unterschied zu machen ist zwischen der Jungfrau, die Sigurd erweckt, und der, die er für Gunnar wirbt: In Sigrdrífa sehen wir die Hauptgestalt der Erweckungssage, in Brünhild die der Werbungssage. In der Frage, ob Brünhild und Sigrdrífa von Anfang an identisch oder zwei ursprünglich selbständige und verschiedene Gestalten sind, die sich erst im Laufe der Zeit einander angleichen, sind wir mit Lehmgrübners Untersuchung ein gutes Stück weitergekommen. Das Verhältnis von Erweckungssage und Werbungssage denkt sich der Verfasser so: Die Erweckungssage ist für den Norden und für Deutschland bezeugt. Sie ist eine der Jung-Sigfridsagen und älter als die Werbungssage. Das Erweckungslied war dem Dichter des ersten Brünhildliedes, der zwar eine neue Fabel schuf und die Personen in ein anderes Verhältnis zueinander stellte, so bekannt, daß es dessen Dichtung stark beeinflußte, ohne aber ein organischer Teil derselben zu werden. Vor allem ist es die Verlobung Sigurds mit der erweckten Jungfrau — das folgerichtige Ende der Erweckungssage —, zu der wir in allen Liedern der Werbungssage unklare Beziehungen finden werden. DieWaberlohe ist für die Erweckungssage ursprünglich, und die Schildmaid der Werbungssage ist der Walküre der Erweckungssage sehr ähnlich. In wesentlichen Punkten sind sich also beide Sagen gleich. Die Forna[2]), als die älteste Form der Werbungssage, weist noch die größte Ähnlichkeit mit der Erweckungssage auf. Erst in der weiteren Entwicklung beginnen sich beide mehr und mehr zu unterscheiden: Die Gestalt der Brünhild wird immer stärker vermenschlicht, und dementsprechend sinkt die Bedeutung der Waberlohe. Mit der einleuchtenden Beweisführung Lehmgrübners, daß die Dichter des Brünhildliedes immer bewußt oder unbewußt das Erweckungslied voraussetzten, wird klar, daß Brünhild und Sigrdrífa im Grunde identisch sind.

Züge der Erweckungssage erkennen wir in der Prosa und einigen Strophen von Sigrdrífumál, ebenso in den Strophen 42—44 von Fáfnismál. Die Wunschmaid Odins, die der Gott wegen Ungehorsam aus der Schar der Walküren ausschließt und in Schlaf versenkt, steht im Mittelpunkt dieser Sage.

Die Werbungssage behandelt die Sigurd-Brünhild-Gunnargeschichte. Die sich hierauf beziehenden Eddalieder[3]) zeigen Brün-

2) Altes Sigurdlied. Das Brot, ein Bruckstück desselben, in der Edda erhalten; seine Ergänzung findet es (Heusler, Die Lieder der Lücke) in Vs. c. 27, 9—67, c. 28, 1—16, c. 29, 144—51.

3) Brot 17, 18, I. Gudrunlied 22, 25 f., Kurzes Sigurdlied 3, 4, 34—40, Oddruns Klage 18, 19.

hild als irdische Kriegerin. Ursprünglich steht diese Brünhild wohl der spröden Jungfrau sehr nahe, der der Mann als Freier peinlich ist. Nur die überragende Leistung eines Helden — der Ritt durch die Lohe — vermag bei ihr Eindruck und Anerkennung zu erwecken. Dieses Bild der widerspenstigen Maid wird dann in der späteren deutschen Sage noch ungleich kräftiger gezeichnet, während es in der jüngeren nordischen Dichtung wesentlich gemildert wird: Brünhilds Handeln ist hier in erster Linie durch die Liebe zu Sigurd bestimmt.

Das Motiv dieser Liebe und das des keuschen Beilagers erklingen immer wieder in den Liedern der Edda: „Keusch bei der Maid wie bei der Mutter" wird Sigurd liegen, so sagt Gripir voraus. In der Helreidh verteidigt sich Brünhild gegenüber der Riesin, die sie hindern will, dem Geliebten in das Totenreich zu folgen: Sie hat mit Sigurd wie mit einem Bruder während acht Nächte das Lager geteilt; nun will sie wenigstens im Tode mit dem Helden vereint sein, den sie im Leben nicht besitzen konnte. Im I. Gudrunlied wird Brünhild der Vorwurf gemacht, sie sei das schlimme Schicksal der Edlingen. Die Heldin kann sich aber rechtfertigen: Sie hat nur deshalb so großes Leid verursacht, weil sie, die allein nach dem Drachentöter sah, zu der Ehe mit Gunnar von Atli gezwungen wurde. Oddruns Klage betont ganz stark den Betrug, durch den Brünhild gewonnen wurde. Diesen Betrug hatte sie so gerächt, „daß wir alle üble Arbeit gewannen". Ihr Ende war heldenhaft:

Das weiß man so weit
Als Menschen wohnen
Wie sie um Sigurd
Sich selber tötete.

In der Forna ist Brünhild ihre eigene Herrin. Der Vater Budli gesteht ihr freie Wahl zu, und der Pflegevater Heimi spricht die Annahme aus, sie würde wohl nur den zum Mann nehmen, der das ihren Saal umlodernde Feuer durchreiten würde. Als der Betrug offenbar wird, daß Sigurd als der eigentliche Held die Flammen durchritten und sie dem untüchtigen Mann ausgeliefert hat, da faßt sie in stummem Brüten den Entschluß, Sigurd zu verderben. Damit hat sie auch ihren Tod beschlossen. Das Ende, wie Brünhild ihren unwissentlichen Eidbruch nicht überleben konnte und dem Helden in den Tod folgte, denken wir uns in zwei oder drei Strophen dargestellt, die dem Brot verloren gegangen sind. Das Handeln der Personen dieses Liedes ist noch nicht von menschlichen Gefühlen bestimmt: Bewußt und allein sind die Eide in den Vordergrund gestellt.

In der Skamma[4]) sehen wir des Dichters Teilnahme ganz Brünhilds Leid zugewandt. Er will uns zeigen, wie ungerecht das Ge-

4) Kurzes Sigurdlied. Es ist in der Edda vollständig erhalten.

schick an dieser Jungfrau, an der „kein Tadel" und „kein Fehl" zu finden war, handelte, indem es sie von dem geliebten Helden trennte und an einen unwürdigen Mann fesselte. Betrug und Frauenzank braucht dieser Dichter nicht, die Liebe Brünhilds genügt ihm als treibendes Motiv. Wenn sie am Abend sieht, wie Sigurd mit Gudrun zu Bett geht, erwacht eine rasende Eifersucht in ihr. Sie sitzt dann allein und führt Selbstgespräche, die deutlich zeigen, welch' zwiespältigen Gefühle ihr Inneres zerreißen. Ohne äußeren Anstoß, allein aus diesem Seelenzustand verlangt Brünhild von ihrem Gatten den Tod Sigurds, und als „ein edel geartetes Weib" folgt sie dem Helden nach. Ihr Leben endigt der Isländer mit seiner packenden Eingebung: Brünhild erbittet als Letztes, man möge sie zusammen mit dem geliebten Helden verbrennen, zwischen sie solle man sein blankes Schwert legen, wie es einstmals gewesen, als sie „Ein Bett bestiegen und man uns nannte mit ehlichem Namen". Dieses Bild, das wir als einen großen dichterischen Einfall ansehen dürfen, gibt unserer Sage einen beseelten Abschluß.

Die Meiri[5]) weist als stoffliche Besonderheit die Vorverlobung auf. Mit deren Einführung sind alle Möglichkeiten eines großen Liebes- und Ehekonfliktes gegeben. Sigurd ist zugleich der Geliebte und der Betrüger, und Brünhild muß zum Schluß nicht allein ihre Liebe niederkämpfen, sondern auch dem Werben des geliebten Helden widerstehen. Hier wie in der Skamma wird das Seelenleben Brünhilds analysiert. Die Zwiegespräche des großen Liedes, die die tragische Heldin in ihren Beziehungen zu allen mitbeteiligten Personen zeigen und in ihrem ständigen Wechsel eine Ahnung wachhalten und die Stimmung steigern, erreichen ihren dramatischen Höhepunkt in der Wechselrede zwischen Brünhild und Sigurd. Zu eindrucksvoller Größe erhebt sich die Heldin hier. Sie liebt Sigurd: Das ist das bei all ihrem Leid immer noch stark erklingende Grundmotiv. Auch Sigurd muß gestehen, daß er Brünhild über alles liebt. Er ist zum Äußersten bereit: „Gerne wollte ich, daß wir beide ein Bett bestiegen und du meine Frau wärest". Brünhild weist dieses Anerbieten zurück; sie steht bereits über dem Konflikt: „Jetzt aber ist das alles gebrochen, und ich will nicht leben." So stark ist ihr Rechts- und Sittegefühl, daß sie eher ihr Leben lassen will, bevor sie Gunnar betrüge. Eine scharfe Betonung legt unser Dichter auf den Gedanken, daß Brünhild Sigurd als den Helden ansieht, der ihr Gelübde gelöst und auf den sie ein Recht hat: „Ich habe gelobt, daß ich den allein lieben wollte, der als der Vortrefflichste geboren wäre, das aber ist Sigurd." So empfindet auch er den Bruch des Eides als schwerwiegend, aber nicht mehr stehen diese Eide, son-

5) Das Große Sigurdlied fällt ganz in die Lücke. Es ist nach Heusler (L. d. L.) zu rekonstruieren aus Vs. c. 28, 16 bis 29, 144. c. 26 und teilweise aus c. 30.

dern die menschlichen Gefühle Haß und Liebe im Vordergrund. Die seelische Vertiefung des von diesen Gefühlen getragenen Kampfes und die Herausstellung sittlicher Konflikte verleihen diesem Lied Lebensnähe und dramatische Wucht.

Ein Vergleich der drei Sigurdlieder miteinander läßt erkennen, daß die Abhängigkeit Brünhilds von ihren mächtigen Verwandten und der Einfluß menschlicher Gefühle auf ihr Handeln in dem Maße zunehmen, wie ihre übernatürlichen Züge an Bedeutung verlieren. In der Forna werden Vater und Pflegevater nur erwähnt, sie haben nicht den geringsten Einfluß auf Brünhilds Handeln. Die Waberlohe hat hier noch die Aufgabe, alle untüchtigen Werber fernzuhalten, um Brünhild dem tapfersten Helden aufzubewahren. In der Skamma bestimmt Atli über seine Schwester: Brünhild lebt „in menschlichen Verhältnissen"[6]), in die die Waberlohe schon nicht mehr hineinpaßt. Was die Brünhild der Meiri dem Helden alles zur Bedingung macht, der sie einmal zur Frau haben will — er muß auf Grani reiten, den Fafnirsschatz besitzen, „minn vafrloga" durchreiten und als der Vortrefflichste geboren sein[7]) — macht eine besondere Freierprobe eigentlich unnötig, weil sich all dies ja nur auf Sigurd beziehen kann. Daß sich Brünhild doch noch hinter „ihren" Flammenwall zurückzieht, um abzuwarten, wer die Lohe durchdringe, erniedrigt den Flammenritt zur letzten Bedingung und nimmt der Waberlohe ihren mythischen Sinn[8]).

Die nächste erkennbare Stufe einer dichterischen Gestaltung der Brünhildsage finden wir in der Thidrekssaga. Menschlicher und kleiner ist hier die Brünhildfabel geworden, ohne daß sie an äußerer Glaubwürdigkeit gewonnen hätte. Die Kampfspiele als neue Freierprobe[9]) erwähnt die Ths. nicht, setzt sie aber in der Brautnachtszene voraus, denn nur so läßt sich das Sträuben Brünhilds erklären: Sie ist die überstarke Jungfrau, die ihr Amazonentum durch die Niederlage in den Kampfspielen noch nicht verloren hat. In Kapitel 204 wird Brünhild hier einfach zur Ehe mit Gunther von Sigfrid und Dietrich überredet. In demselben Kapitel heißt es, daß Gunther und Dietrich von Brünhild gut aufgenommen wurden, nicht aber Sigfrid, denn dieser habe ihr ehemals mit Eiden geschworen, daß er sie zur Frau nehmen würde. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß hier dem Sagamann die Vorverlobung der nor-

6) Lehmgrübner, Die Erweckung der Walküre, 21.

7) Vs. c. 28, 16 ff.

8) Nach dieser Feststellung scheint Lehmgrübners Ansicht, daß die Waberlohe in der Erweckungssage heimisch ist und von der Werbungssage übernommen wurde, einleuchtender als die Heuslers, nach der der Erweckungssage der Schildzaun und der Werbungssage der Flammenwall zugehören.

9) Ich nehme mit Heusler an, daß in das „ältere deutsche Brünhildlied", in dem wir die Vorlage für Ths. und NL. sehen, die Kampfspiele als neue Freierprobe Eingang gefunden haben.

dischen Quellen vorschwebt. Diese seinem Werk organisch einzugliedern, gelingt ihm aber nicht, denn die gelegentlichen Andeutungen verursachen nur Unklarheiten. Wie das Motiv des Beilagers in der Ths. verarbeitet wird, zeigt recht deutlich den niedrigeren Geschmack, der hier herrscht. Brünhild verweigert sich Gunther in der Brautnacht, knebelt und bindet ihn und hängt ihn während dreier Nächte bis zum Morgen an die Wand. Sigfrid muß Brünhild das Magdtum nehmen, damit sie ihre übermenschliche Kraft verliert. Gunther erteilt Sigfrid die ganze Vollmacht; einzige Bedingung ist die Schweigepflicht. Mit den Kampfspielen und dem nächtlichen Ringkampf tut sich uns eine Welt auf, in der das hohe Zeichen des trennenden Schwertes keinen Platz mehr hat. Den seelischen Gehalt der Sage sehen wir durch diese Neuerungen schmerzlich erniedrigt. Brünhilds alte Anklage: Sigfrid hat dich und mich betrogen, kann hier nicht mehr stehen, denn Gunther selbst hat den Betrug an Brünhild gewollt. Daß ihr Gemahl sie einem andern auslieferte, nimmt sie ohne Erregung hin. Sie bleibt Gunthers Weib. Allein aus der Tatsache, daß Sigfrid das Geheimnis veruntreut und Grimhild die Schwägerin vor Zeugen beschimpft hat, läßt der Sagamann alles weitere folgen. Das heroische Selbstgericht kam dieser Brünhild nicht mehr zu. Mit Sigfrids Tod war die Demütigung vor dem Hof genug gesühnt. Der tote Held war von keiner Verleumdung zu reinigen, und der große, feierliche Schluß mußte verschwinden. Die Brünhild der Ths. hat aufgehört, die Sage seelisch zu beherrschen; ihrem Schicksal ist jede Tragik genommen.

Der ritterliche Verfasser des Nibelungenliedes steht der Gestalt Brünhilds, die als eine Schöpfung des frühgermanischen Heldenstils „diu mâze" der höfischen Frau vermissen läßt, im Grunde teilnahmslos und mißgünstig gegenüber. Seine ganze Liebe gehört Kriemhild, und das Bild Brünhilds, das er anfangs noch in frischer Farbe zeichnet und mit einem gewissen Märchenzauber umgibt, verblaßt sofort, wenn er das seiner Heldin danebenstellt. Dem großen Gedanken, der dem tragischen Frauenschicksal Brünhilds zu Grunde liegt, entzieht er schon deshalb das Blut, weil er die Szenen, die das Geschick Brünhilds behandeln, in einem harmlosen und oft spaßhaften Ton zu schildern versucht.

Neben das größere menschliche Verständnis, das der Dichter für die Gestalt Kriemhilds hat, tritt als letzter und tiefster Grund, weshalb er in seinem Epos die Gestalt Brünhilds zur Nebenperson erniedrigt und die Kriemhilds zur ersten Heldin macht, eine bewußte künstlerische Absicht: Um seinem Kunstwerk das innere Gefüge zu geben, brauchte er eine Heldin, von der sich das Geschehen der beiden Teile entwickelt, und diese neue Heldin, die dem Ganzen die Einheit der Handlung sichert, fand der Ostereicher in Kriemhild.

Auch in das Nibelungenlied spielt der überlieferte Zug einer früheren Bekanntschaft zwischen Sigfrid und Brünhild herein. Für die Tränen Brünhilds an der Hochzeitstafel finden wir nur eine Erklärung, wenn wir diese voraussetzen. Der Dichter deutet die Tränen als Tränen des Mitleids, geweint um die Schwägerin, die die Gattin eines Dienstmannes wird. Brünhild bleibt jedoch trüb gestimmt, auch nachdem sie von Gunther erfahren hat, daß Sigfrid ein König sei. So können es nur Tränen der enttäuschten Liebe sein, die Brünhild in der schmerzlichen Erinnerung an das erste Zusammensein mit Sigfrid kommen. Der Dichter will hier nicht die wahren Gefühle Brünhilds verschleiern, sondern er hat unbewußt das alte Motiv der früheren Bekanntschaft übernommen, ohne dafür die rechte Erklärung zu geben.

Mit der neuen Freierprobe, dem ritterlichen Schauspiel der Kämpfe im Burghof, werden Freierprobe und Beilager, einst zwei innigst zusammenhängende Geschehnisse, zu zwei zeitlich getrennten und ursächlich verschiedenen Handlungen. Den Anlaß zu der zweiten Hilfeleistung Sigfrids gibt hier wie in der Ths. das Sichverweigern Brünhilds in der Brautnacht. Das grausame Spiel mit Gunther beschränkt unser ritterlicher Verfasser auf eine Nacht. Auch kann er nicht mehr zulassen, daß Gunther sein Weib völlig einem andern ausliefert: Wenn Sigfrid selbst Brünhild das Leben nähme, das würde Gunther noch ertragen, nicht aber darf er sie „minnen." Magdtum und körperliche Stärke finden im Gürtel eine Symbolisierung, und Brünhild kommt wie auf der Urstufe unberührt in Gunthers Hand.

In der Frauenstreitszene, die nach vielen Jahren spielt, zeigt der Dichter Brünhild immer noch in dem Wahn befangen, Sigfrid sei der unfreie Vasall Gunthers. Auch der „unfreie Vasall" ist eine Verlegenheitslösung unseres Dichters. Brünhilds Verhalten kann damit nicht hinreichend begründet werden, es verlangt immer wieder die Voraussetzung der früheren Bekanntschaft. Enthüllt wird nur der Betrug in der Schlafkammer. Kriemhild entstellt in ihrem Vorwurf: „Dînen schoenen lîp minnet' êrste Sîfrit" den wahren Sachverhalt. Brünhild dagegen scheint nicht einmal überzeugt, daß es damals mit unrechten Dingen zuging, denn sie bleibt bei der Behauptung, ihr Ring sei ihr gestohlen worden und den Gürtel habe sie verloren. Ein begangener Frevel ist demnach nicht zu rächen. Als Grund zur Rache bleibt einzig und allein die Schmähung vor den Leuten, und von Brünhild aus gesehen ist für den Tod des Helden kein anderer Grund mehr, als daß er schwatzhaft war.

In dem Frauenzank findet die Rolle Brünhilds ihren Abschluß. Eben sahen wir sie noch im Brennpunkt des Interesses, nun ist sie auf einmal verschwunden, und nur gelegentlich erfahren wir von ihr (Str. 1110, 1426, 1485), daß sie noch lebt. Sie bleibt in der Ehe

mit Gunther, und die Schwere des an der Psyche des Weibes begangenen Verbrechens findet so bei unserem Dichter keine Würdigung. Den Betrug bei den Kampfspielen erwähnt er überhaupt nicht mehr, und dem Geschehnis in der Schlafkammer mißt er eine so geringe Bedeutung bei, daß die Hauptbeteiligte Brünhild dessen Tatsache zumindest anzweifeln kann. Dem Motiv des Betruges ist damit sein Gewicht genommen, Brünhild hat nach der Ermordung Sigfrids nichts zu bekennen, nichts zu bereuen, und dem stilvollen Selbstgericht würde hier jede innere Voraussetzung fehlen.

2. Die Charakterisierung von Brünhilds Wesen.

Während der sechs Jahrhunderte, in denen das heldische Frauenbild der Brünhild deutsche und nordische Menschen zu dichterischem Schaffen anregte, hat sich mit den Anschauungen der Zeit auch die Gestalt Brünhilds gewandelt; ungewöhnlich blieb aber der Grundzug ihres Wesens. Ich sehe davon ab, wie in Ths. und NL. ihre übermenschliche Größe in die Sphäre des bloß Physischen und körperlich Übermäßigen umgedeutet wird, und versuche, die reiche Problematik dieses Frauenlebens an der Edda und Vs. darzulegen. Diese beiden nordischen Schriftwerke lassen erkennen, wie Brünhild vom ersten Dichter empfunden wurde, und zeigen, wie dann im Norden heldische, echt weibliche und mythische Züge zu einer Gestalt zusammenfließen, der für germanisches Empfinden wohl der höchste Glanz und die höchste Tragik des Frauentums zukam?

Die vielen Versuche, die Nibelungensage geschichtlich zu deuten, führten zu der Erkenntnis, daß ganz allgemein das gewaltige Geschehen der Völkerwanderungszeit den Hintergrund zu diesem Gemälde gibt. Die Gleichsetzung von Brünhild-Sigfrid mit dem merowingischen Königspaar Brunichildis-Sigibert II. ist mehr als fragwürdig. Wenn auch die königliche Erscheinung der spanischen Westgotenprinzessin und Sigiberts Werbungsfahrt über die Pyrenäen in ein fernes Land lebhaft auf die Phantasie der Zeitgenossen gewirkt und zur poetischen Gestaltung angeregt haben mögen, so darf doch nicht „die Erlösung der auf dem Berge schlafenden Brünhild" als „die märchenhafte Stilisierung von Sigiberts Werbung"[1]) angesehen werden. Die scheinbaren Übereinstimmungen beider Frauen können durchaus zufällig sein, und der Gestalt unserer Brünhild dürfen wir eine eigenartige Ungeschichtlichkeit zuschreiben.

1) H. Hempel, Nibelungenstudien, 135. Vgl. S. Singer, Brünhild. Beiträge z. Geschichte d. deutschen Sprache und Literatur, Bd. 42, 538 ff. G. Schütte, Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythus verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit. Jena 1935.

Ebensowenig können die Versuche überzeugen, die — ausgehend von dem bloßen Vorhandensein von Märchenelementen in der Nibelungensage — das Urbild Brünhilds in verschiedenen Märchentypen sehen. Die Jungfrau in Panzers Brautwerbermärchen[2]) ist ein Mannweib übelster Art. Daß die Gestalt Brünhilds auf dieses zurückginge und die Lohe und der Flammenritt unlogischer seien als die Verbindung von jegliches Maß überschreitenden Körperkräften mit einem weiblichen Wesen, ist nicht anzunehmen. Während Panzer jeden Zusammenhang zwischen Dornröschenmärchen und Erweckungslied ablehnt, glaubt Petsch an eine mittelbare Beeinflussung des Mythus durch das Märchen[3]). Welche Wandlung müßte jedoch das liebliche Dornröschen durchgemacht haben, damit es das Bild der schlafenden Walküre hätte beeinflussen können! Die wesentliche Verschiedenheit von Märchen- und Heldenstil[4]) läßt mich an eine einfache Umstilisierung nicht glauben. Zu viel müßten wir an der Brünhild, die uns in den älteren nordischen Quellen entgegentritt, streichen — so jede Beziehung zu Odin und auch das in jeder Überlieferung bewahrte Schildmaidmotiv —, um in dieser Gestalt ein „heroisiertes Dornröschen"[5]) zu sehen.

Wenn wir von den walkürenhaften Zügen der nordischen Brünhild reden, müssen wir uns darüber klar sein, daß die nordische Götter- und Heldendichtung keinen festen Typ „Walküre" hat[6]). Sie vereint unter diesem Begriff die verschiedensten mythischen Vorstellungen; der Weg führt von der Walküre göttlichen Ursprungs über die von Odin adoptierte Wunschmaid bis zum irdi-

---

2) Nach F. Panzer (Studien zur germanischen Sagengeschichte, II. Bd. Sigfrid) liegt der Erweckungssage ein Bärensohn- und der Werbungssage ein Brautwerbermärchen zugrunde. Waberlohe und Roßritt bezeichnet Vf. als äußere Umstände, die den „ursprünglichen und sinnvollen Zusammenhang der Werbungssage" gestört hätten. Die Waberlohe im Zusammenhang mit einer irdischen Königstochter kann nach seiner Ansicht keine „erste Erfindung sein".

3) R. Petsch, Dornröschen und Brynhild. Beitr. z. Gesch. d. deutschen Sprache und Literatur, Bd. 42, 80 ff.

4) Im Märchen erkennen wir das freie Spiel des Zufalls und der Phantasie: Dornröschen muß sich erst an einer Spindel stechen, damit es in einen 100jährigen Schlaf versinkt. Der Mythus von der Walküre dagegen kennt keine Ueberraschungen: Ganz folgerichtig und einfach verbindet er die Strafe und Voraussage des Gottes mit der Erlösung durch den Helden.

5) Am denkbarsten scheint mir noch Heuslers Annahme, nach der das Erlösungsmotiv einer Urfabel zuzuweisen ist, aus der heraus das Märchen und die Sage sich selbständig entwickelten.

6) Die Walküren versehen in Walhall den Tischdienst und bestimmen als Odins Stellvertreterinnen in der Schlacht über Sieg und Tod. Als Geister des persönlichen Schicksals sind sie den Nornen verwandt, und als weise Frauen stehen sie den gemeingermanischen idisi sehr nahe. Die Walküre kann auch Schwanenjungfrau sein; dann aber ist ihre Fähigkeit, durch die Luft zu fliegen, an den Besitz des Federhemdes gebunden: Wer ihr dasselbe raubt, bringt sie in seine Gewalt.

schen Schildmädchen. Nicht mehr allein sind die Walküren der germanischen Mythologie als Naturvergötterung zu erklären. Hier hat die germanische Freude am Kampf, die oft auch die Frauen ergriff und in die Kampfreihen oder an die Spitze der Männer stellte, sich ein überirdisches Frauenideal geschaffen, das in dem ahnungsvollen, weisen und mutigen Wesen altgermanischer Weiblichkeit sein Vorbild hat.

Daß die Brünhild der Werbungssage als irdisches Schildmädchen, die der Erweckungssage dagegen als göttliche Walküre erscheint, brauchen wir nicht als Widerspruch zu empfinden: Beide Gestalten sind die Pole des Begriffes „Walküre".

Brünhild, die Wunschtochter Odins, bricht dessen Gebot, indem sie Agnar gegen Hjalmgunnar hilft. Agnar hatte die Schwanenjungfrau Brünhild ihres Federhemdes beraubt und diese sich damit dienstbar gemacht. Brünhild verhängt als Schicksalsfrau den Tod, und ebenso beherrscht sie die Weisheit der Runen, die sie später dem geliebten Sigurd übermittelt. Parallelen zu Brünhild, die die Annahme einer mythischen Grundlage der Erweckungssage stärken, finden wir in den Edda-Liedern Skirnismál und Swipdagsmál[7]). Ebenso berührt sich der Leichenbrand Sigurds und Brünhilds mit dem des Götterpaares Balder und Nanna: In Götter- und Heldendichtung stirbt die Gattin bzw. Geliebte dem Geliebten nach und wird gemeinsam mit ihm verbrannt.

So hat von Geschichte, Märchen und Mythus nur letzterer entscheidend das Bild Brünhilds beeinflußt. Schon der erste Brünhilddichter mißt die Heldin nicht allein mit menschlichem Maß: Er verleiht ihrem heroischen Charakter von Anfang an mit dem Flammenwall einen überirdischen Zug. Der hohe dichterische Zug der Steigerung ins Mythische, die die nordischen Dichter vornehmen, tritt besonders eindrucksvoll in Erscheinung, wenn wir uns jener Umbiegung ins Platte erinnern, die das übermenschliche Attribut Brünhilds in Ths. und NL. erleidet.

Der nordischen Walküre oder Schildmaid Brünhild gehört unsere Anteilnahme, weil deren Handeln von menschlichen Gefühlen bestimmt wird. Abgesehen von der Forna sind in allen anderen Quellen die Liebe zu Sigurd, der Haß gegen Gunnar und die Eifersucht auf Gudrun die treibenden Kräfte. Zu den Gefühlsregungen, wie sie der erste germanische Brünhilddichter noch an seiner Heldin zeigt — dem verletzten Ehrgefühl ob eines unwissentlich gebro-

7) Skirnismál: Der Gott Frey läßt durch Skirni um Gerd werben. Diese lebt in einem Saal, der von Feuer umgeben ist, und nur auf dem Rosse des Gottes vermag Skirni die Lohe zu durchreiten. Swipdagsmál: Die Burg Menglöds dreht sich auf der Spitze eines Speeres und ist ebenfalls von Flammen umgeben. Die Jungfrau ist nur einem Helden bestimmt. Dieser eine ist Swipdag, und als er kommt, erlöschen die Flammen.

chenen Eides, dem unmäßigen Ehrgeiz und dem übergroßen Haß — finden die Dichter des 19. Jahrhunderts keinen Zugang mehr. Erst mit der Liebe als erster Triebkraft in dem Weib hat der Norden Brünhild zu der uns noch wirklich ergreifenden Gestalt gemacht.

Neben dem Mythischen und Echt-Weiblichen erkennen wir weiterhin das Heldische als Grundzug im Charakter Brünhilds. Brünhild gibt als Heldin, die in der Edda nicht mehr das Weib ausschließt, dem Stoff Wucht und Linie. Deutlich erkennen wir an ihrer Gestalt, was im germanischen Heldenlied den tiefen Eindruck wahrhaft tragischen Leides erweckt. Als Brünhild ihren Stolz vernichtet sieht, erstarrt sie innerlich, bis die Rache vollzogen ist. Nicht läßt sie sich von dem Leid besiegen, sie bietet dem Schicksal die Stirn und bewahrt sich ihm gegenüber die freie seelische Haltung. Brünhild wird zur geistigen Urheberin eines tückischen Mordes, scheidet danach aber nicht in Resignation aus dieser Welt voll List und Untreue, sondern führt ihr Schicksal bewußt und stolz zu Ende. Wie man mit dem Tod fertig wird, das ist die Bewährungsprobe für den Germanen, und diese ergibt hier, daß Brünhild eine Heldin gewesen ist. Ihr Ende läßt die gewaltige Tragik heroischer Art erkennen, die dem germanischen Weltbild eigen ist. Der Stolz Brünhilds, der in der vollen Erkenntnis ihres eigenen Wertes ruht, und ihr Festhalten an gegebenen Eiden werden auch von der nordischen Dichtung betont. Zu dem schmerzlichen Gefühl gekränkter Ehre, verursacht durch die unwürdige Behandlung als Sache, tritt hier noch erschwerend hinzu, das der Betrüger zugleich der Geliebte ist. Hier wie im frühgermanischen Lied ist der freiwillige Tod Brünhilds das einzigmögliche, aus der Gesinnung der Heldin sich mit zwingender Notwendigkeit ergebende Ende: Es hebt jenen Gegensatz auf, der in der heldischen Gesinnung des untadeligen Weibes und dessen ungerechtem Schicksal gegründet liegt.

Die Brünhild im deutschen Drama.

1. Vorläufer.

Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert findet die Nibelungensage, die seit der Hohenstaufenzeit beinahe gänzlich aus dem Gedächtnis des Volkes geschwunden war, durch die Romantik in Wissenschaft und Poesie ihre Wiedergeburt. Die Neuschöpfungen entstehen fast ausschließlich in dramatischer Form. Nur mit wenigen Worten braucht auf die Nibelungentragödien der Zarnack, Eichhorn, Waldmüller oder Sigismund eingegangen zu werden, um deren starke Grenzen aufzuweisen und erkennen zu lassen, daß alle diese Stücke der Brünhilddramatik keinen Gewinn brachten.

Bei Zarnack und Reimar[1]) muß Brünhilds Rolle schon deswegen farblos bleiben, weil diese Verfasser streng dem Epos folgen. Wo man es mit Neuerungen versucht, gerät man in eine entartete Romantik. So wird bei F. R. Hermann[2]) Brünhild aus der Gewalt eines Drachen befreit und später von Sigfrid im leiblichen Ringkampf besiegt. Die Zustimmung Gunthers zur Ermordung Sigfrids erlangt Brünhild, indem sie fahrende Spielleute nach „Hamlet" eine Pantomime darstellen läßt, in deren Mittelpunkt jener Ringkampf steht. Naturkatastrophen, Raserei und Wahnsinn spielen bei Eichhorn[3]) eine hervorragende Rolle: Hagen zerrt Brünhild von der Leiche Sigfrids und stürzt sie in eine Gruft. Waldmüllers „Brunhild"[4]) ist nichts weiter als ungewöhnlich. Sigfrid und Brunhild müssen hier untergehen, weil sie, von den Göttern nicht füreinander bestimmt, in Liebe zueinander entbrennen. In der „untilgbaren Verschiedenheit ihres Ursprungs" und in dem „tiefinneren Zwiespalt, den die Vorsicht der Götter zwischen das nicht füreinander Geschaffene gelegt hat"[5]), sieht Waldmüller den wahren Kern der Sage. Brunhild soll als Walküre fungieren, aber der ihr Riesenkräfte verleihende Zaubergürtel wie ihr Ende durch den Blitzstrahl, den sie sich von den Göttern erbittet und der auf Wunsch folgt, vermögen nicht, ihr Walkürentum zu unterstreichen. Solange Sigismund mit seiner „Brynhilde"[6]) den nordischen Quellen folgt, wird er zur Wahrung einer großen Linie an-

1) Joh. A. Chr. Zarnack „Siegfried's Tod", Berlin 1826; Reinald Reimar „Kriemhildens Rache", Hamburg 1853.
2) F. R. Hermann, „Die Nibelungen", Leipzig 1819.
3) C. F. Eichhorn „Chriemhildens Rache. Ein Trauerspiel. Nach dem Nibelungenliede bearbeitet." Göttingen 1824.
4) R. Waldmüller „Brunhild". Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1863.
5) Vorrede zu „Brunhild".
6) R. Sigismund „Brynhilde". 1875.

gehalten; wo er aber von der Edda abweicht, da überrascht er durch unverständliche und ins Niedrige gehende Neuerungen.

Ein breiterer Raum ist der Trilogie Fouqués[7]) zu gewähren. Dieser Dichter trifft in seiner echten Begeisterung für die nordische Götter- und Heldendichtung in vielen Einzelheiten seines Werkes den Geist der eddischen Lieder. Nach dramatischen Gesetzen ist sein „Heldenspiel" nicht zu werten. Es ist ein romantisches Gebilde mit epischen, lyrischen und dramatischen Elementen, das oft einen Zug ins Erhabene aufweist, in vielem aber auch unverständlich und verschwommen ist.

Unklar bleibt das Verhältnis der Brynhildis zu Odin. Fouqué zeigt die Jungfrau als Königstochter und Walküre, nicht vermag er aber — wie der Helreidhdichter — diese beiden Bilder zu einem widerspruchslosen zu verschmelzen. Die Voraussagungen der Brynhildis nach der Erweckung bleiben einmal im Rahmen allgemeiner Lebensregeln und Weisheiten, ein andermal verlangen ihre Weissagungen doch unbedingt eine göttliche Verbundenheit. Eine überzeugende Erklärung gibt uns der Dichter nicht.

Wirkliche Teilnahme an dem Schicksal Brynhildis' vermag der Dichter immer da zu erwecken, wo er das Weib und die verlassene Geliebte darstellt. Wiedersehn und Abschied bei König Heimer, diese dem Falkenlied nachgebildete Szene ist lebendig und anschaulich, trotz aller Ahnung und Weissagung, die Brynhildis und Sigurd aussprechen. Als Brynhildis aus den Sternen erfahren hat, daß Sigurd ihr verloren ist, will sie sich für immer dem Schutz der Waberlohe anvertrauen:

Hoch auf droh' zum Himmel,
Keiner durchdringt fortan dich mehr.
Einer konnt's — nun krönen
Kronen fremder Liebe ihn,
Und Brynhildis bleibt allein.

Einfache, rein menschliche Laute läßt der Dichter hier erklingen, und da diese Stellen frei von allem Banalen sind, haben sie eine nicht zu bestreitende Wirkung.

Ganz farblos wirkt hierauf die Szene, in der Sigurd in Gunnars Gestalt Brynhildis erwirbt. Bei Brynhildis ist kein tiefes Entsetzen, kein schwerer innerer Kampf, als der fremde Recke erscheint. Ganz ruhig kommt sie zu der Einsicht, daß der Zauberspruch, nach dem es nur einem Helden möglich sein würde, die Flamme zu bezwingen, gelogen hat. Sigurds Worte „du siehst so bleich" und die

7) De la Motte Fouqué „Der Held des Nordens". 1810. I. Teil „Sigurd der Schlangentödter. Ein Heldenspiel in 6 Abentheuern". 1808.

Brynhildis' „Ich bin ja dein" wirken ohne Zweifel banal. In der Streitszene wiederum gibt Fouqué mit der schweigenden Brynhildis, die „mit langsam großen Schritten fortgeht zur Burg, bleich, wie ein zürnendes, nicht atmendes, blutleeres Nachtgespenst" ein überraschend anschauliches und echtes Bild.

Wie in Vs. c. 29 versucht Sigurd, Brynhildis zu versöhnen. Hier wie dort steht am Schluß deren Vorsatz, ihren unwissentlichen Eidbruch mit freiwilligem Tod zu sühnen. Für die Aufreizung Gunnars braucht Fouqué eine große und laute Szene. Schreiend fordert Brynhildis den Tod Sigurds. Daß sie um ihrer und des Weibes Ehre überhaupt dessen Tod verlangen muß, diese Notwendigkeit geht in dem allgemeinen Lärm unter. Ein unglückliches Beginnen Fouqués ist, daß er an der Stelle, wo Brynhildis Guttorm in ihr „schweigendstes Gemach" bittet, um „die Tat mehr zu besprechen", wo also die Luft geradezu mit Falschheit und Hinterlist erfüllt ist, versucht, die Heldin als Walküre zu zeigen. Das Wesen der Walküre würde Fouqué hiernach nur in dem ränkeschmiedenden Weib sehen, das durch wundersame Gerichte die Menschen zu guten und schlechten Taten verleitet.

Ein widerliches Feilschen hebt nach Sigurds Tod zwischen Gunnar und Högni um den Nibelungenhort an. Daß in diesem Zusammenhang das Selbstgericht Brynhildis, die Enthüllung von Sigurds Lauterkeit und Treue und ihr Wunsch, mit Sigurd in den Flammen liegen zu dürfen, ihre Wirkung verlieren, ist nur zu verständlich.

Wenn wir das „Heldenspiel" Fouqués mit späteren Nibelungendichtungen vergleichen, entdecken wir verwandte Züge in den Neuschöpfungen R. Wagners und W. Jordans. In Wagners Tragödie ist es der ganze Stimmungston, der an die Dichtung Fouqués erinnert. Direkte stoffliche Entlehnungen Wagners sind nicht anzunehmen. Der Dichter wußte, als er sein Drama drucken ließ (1853), nur von einem Vorgänger auf diesem Gebiet, von Raupach nämlich (Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen VI, 261). Alle gelegentlichen Übereinstimmungen lassen sich auch ungezwungen auf die gleichen romantischen Grundanschauungen der Verfasser so wie darauf zurückführen, daß sie aus denselben Quellen schöpften. Die Nibelungendichtungen Fouqués, Wagners und Jordans haben zunächst das Weitangelegte des Plans gemeinsam. Sie behandeln Stoffe, die den verschiedensten Sagengebieten angehören. In Verbindung mit dem Stabreim wirkt ihre Sprache altertümlich. Auch in der starken Betonung des Schicksalhaften berühren sich diese Werke. Das Motiv des fluchbeladenen Ringes oder Goldes spielt in jedem eine Rolle. Die von den Nornen gesponnenen Schicksalsfäden halten die Götter in den Händen. Da so die übermenschlichen Gewalten ungeschmälert ihre Macht entfalten, erhält

jede menschliche Handlung ihre metaphysische Bedeutung. Bezeichnend für Fouqués und Wagners Dichtung ist, daß sie als deutsches Gegenstück zu einer großen griechischen Trilogie gedacht waren: Fouqué stand die Orestie des Aeschylos vor Augen, während Wagners Ideal die Ödipus-Trilogie war.

Wenn Raupachs „Nibelungenhort"[8]) hier Erwähnung findet, dann nur deshalb, weil dieses Stück in seiner theatralischen Aufmachung oft und lange Zeit hindurch aufgeführt wurde.

Seine Brunhild hat vom Vater „Stolz, trotzgen Mannessinn und Riesenstärke des Leibes" geerbt. Damit diese Eigenschaften sie nicht „unfruchtbar altern" lassen, hat ihre Mutter durch „Runenkraft und Zauberspruch" bestimmt, daß sie dem Mann gehören soll, der sie im Wettkampf besiegt. Brunhild bedeutet für Gunther mit ihren Schätzen und ihrem Land die vorteilhafte Ehe. In keiner Weise überragt sie das Niveau des Mannweibes, das einfach nicht lieben will. Mit den Kampfspielen gibt sich Brunhild nicht endgültig besiegt. Wie Raupach in diesem Zusammenhang das Gürtelmotiv behandelt, ist ohne Taktgefühl. Als Brunhild nach der Besiegung von ihren Frauen entkleidet wird, leuchtet unter der Brust durch ihr weißes Gewand ein purpurner Gürtel mit silbernen Runen. Man macht sie darauf aufmerksam, daß dieses Kleinod, „des güt'gen Vaters Gabe", ihr ja immer noch die große Leibesstärke garantiere. Hierauf will sie noch einmal und „ernstlich" mit Gunther reden; nicht willig wird sie ihm in die Hochzeitskammer folgen, sondern „mit starkem Arme" widerstehen. Die peinliche Wirkung dieser Szene wird noch verstärkt durch das Verhalten Sigfrids: Dieser freut sich auf den „lust'gen Kampf" mit dem Weib, den er schon „der Kurzweil halben" führen will.

Nach der Brautnacht ist aus Brunhild, dem ehemaligen Riesenweib, das hadernde Eheweib Gunthers geworden. Wie dieses im Anschluß an das weibische Gekeife, während dessen Kriemhild das Geheimnis der Überwindung offenlegt, in pathetischen Worten vom gestörten Weltengang spricht und in „Blitzes Gluth" die Walküren herannahen sieht, ist ganz unbegründet und lediglich Effekthascherei. Die letztmögliche Erniedrigung dieser Brunhild vollzieht dann Raupach, wenn er ihr dem sterbenden Sigfrid gegenüber Worte wie „Gürtelräuber" und „Maidgewinner" in den Mund legt. Brunhild erscheint in diesem Stück ganz allgemein als das niedrig gesinnte und ränkesüchtige Weib.

In der Hochzeitsnacht Kriemhilds und Etzels vollzieht der Hunne, der selbst als Werber an den Rhein gekommen ist, die Rache an den Nibelungen, die ihm Kriemhild zur Bedingung gemacht hatte. Mitten in dieser Szene steht als Erfindung Raupachs der Selbstmord

8) E. Raupach „Der Nibelungenhort". Hamburg 1834.

Brunhilds. Auf dem linken Arm ihren Jungen und in der Rechten ein Schwert, so wird sie von den Hunnen gefangen. Kriemhild weidet sich an dem Entsetzen der Schwägerin, deren Sohn auf Geheiß Etzels in den Rhein gestoßen werden soll. Das Kind wird am Leben bleiben — verspricht Kriemhild —, wenn die Mutter bekenne, daß es ein Bastard sei. Da reißt Brunhild den Knaben an sich und mit den Worten:

Es ist des Königs Sohn. Schand' ist Verderben.
Komm', armes Königskind, wir müssen sterben

stürzt sie sich mit ihm in den Rhein.

Ungemein theatralisch, aber niemals tragisch ist dieses Ende. Die scheinbare Leidenschaft und Größe in der Not sind gemacht, nicht tiefer begründet, und deshalb läßt uns dieser Schluß unberührt.

Der Tragödie Geibels[9]) müssen wir schon deswegen Beachtung schenken, weil dieser Dichter als erster aus dem Nibelungenstoff das Problem Brünhild herausgreift und dramatisch zu gestalten versucht.

Ohne Frage ist es unter den Hauptgestalten der Nibelungensage Brünhild, in deren Schicksal der sich am besten zum Angelpunkt einer Tragödie eignende seelische Konflikt liegt. Die Brünhild des Epos ist keine dramatische Heldin. In ihrem Handeln verspüren wir nicht mehr das Walten der Notwendigkeit. Auch gerät sie nicht in den schweren seelischen Widerstreit, der sie das ihr bestimmte Los erkennen und mit stolzer Todesbereitschaft beantworten läßt. Brünhild ist hier Nebenfigur, aus deren Schicksal sich nicht mehr der große dramatische Konflikt entwickeln kann. Wie wir das Bild Brünhilds aus der nordischen Sage kennen, liegt hier ohne weiteres die Möglichkeit zur dramatischen Gestaltung eines tragischen Frauenschicksals. Nichts stört uns an dem Gesamtbild, zu dem die stolze Heldin, die ahnungs- und geheimnisvolle Schicksalsfrau, das von Liebe beseelte Weib, die in ihrer Ehre verletzte Rächerin die Farben geben. Es liegt nahe, dies in dramatische Gestaltung umzusetzen, und einem Dichter, der die notwendige plastische Gestaltungskraft und den Blick für die aus dem inneren Gehalt des Stoffes entspringenden Forderungen besitzt, dürfte es auch immer gelingen, aus der Brünhildsage eine ergreifende Tragödie zu schaffen.

Geibel ist nun kein Dramatiker gewesen, und ebenso fehlt ihm das Gefühl für die herbe Größe jener nordischen Recken und Frauen. In seinem Stück finden wir eine moderne psychologische Motivierung, die die von ihm angestrebte „ethische Vertiefung" wie die ursprüngliche Größe der Helden vermissen läßt[10]).

9) E. Geibel „Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage" 1857.
10) Vortrag vom 9. Februar 1857; Litzmann „E. Geibel", S. 193, 1857.

Hagens Bericht über den Verlauf der Werbung können wir entnehmen, daß auch Geibels Brunhild der festen Überzeugung ist, Siegfried sei der ihr bestimmte Mann[11]). Daß Gunther sie gewinnt, läßt ihr Vertrauen auf die Götter zusammenbrechen und macht sie völlig ratlos: An diesem „Widerspruch" müssen die Götter „zu Schanden werden."

Geibel hat vom Norden die Liebe Brunhilds zu Siegfried übernommen und zum Hautpmotiv seiner Tragödie gemacht. Aber kein Versprechen und keine frühere Liebesbezeugung Siegfrieds begründen ihren Anspruch auf den Helden. Geibel erniedrigt Brunhild fast zur Ehebrecherin, die mit allen Künsten der Überredung versucht, dem Partner seine jetzige Ehe als Fessel und Niedergang zu zeigen. Welch eine Verzeichnung der keuschen und echten Brünhild, die lieber sterben will, als daß sie Gunnar betrügt! Nie hat Siegfried die leiseste Regung zu Brunhild verspürt: Dieses Geständnis wandelt deren Liebe in tödlichen Haß. So sind es Eifersucht und dieser, verschmähter Liebe entkeimende Haß, aus denen heraus Brunhild die Ermordung Siegfrieds mit allen Mitteln betreibt. Geibel ist bestrebt, das Tun seiner Heldin rein psychologisch zu begründen, den Verlauf der Handlung — menschlich verständlich — auf dem Gegensatz von Schuld und Sühne der handelnden Personen aufzubauen. Dem Moment der verletzten Frauenehre erkennt er für Brunhilds Handeln entscheidende Bedeutung zu. Seine von den Menschen und anscheinend auch von den Göttern betrogene, für den ihr angetanen Frevel Sühne heischende Brunhild hat einen großen Augenblick (IV, 3). Das Weib in der Tiefe seines Leides erregt menschliche Teilnahme in uns. Die Heldin kann nicht verzeihen, das „mag den Göttern anstehen"; doch sie ist „verwundbar irdischen Geschlechts" und fordert „Sühnung":

Wer so wie ich gelitten,
Dem losch mit Furcht und Hoffnung auch der Blitz
Des Zornes aus, und ehern, wie das Schicksal,
Gelassen tut er, was notwendig ist.

An die Leiche Siegfrieds tritt Brunhild, um sich an dem Anblick zu weiden, der ihr den „Jungfrau'bändiger" im Staube zeigt.

---

11) Wenn Brunhild „von des Palastes Stufen niedersteigend, bekränzten Hauptes ... mit holdem Gruß ... den Willkommensbecher" den Werbern darbietet und später „die stolzen Brauen gesenkt, mit wundervollem Lächeln ... in froher Scham des klar gesprochenen Wortes" harrt, dann ist sie das Mädchen, das hold errötend auf die entscheidende Frage Siegfrieds wartet. Zu Beginn des Zweikampfes schmettern „die Drommeten." Brunhild erscheint als „walkürenhaft die Locken schüttelnde" Kämpferin, die „den Erzschild schwingend ... von Wildheit trunken nach dem Gegner" späht, dann „Speer um Speer" wechselt, bis sie „mit stumpfem Schaft getroffen" in die Knien bricht. So haben wir in diesem Bericht zu gleicher Zeit die Arena mit dem Kraftweib und den Kampfplatz mit der ekstatischen Amazone.

„Den vollen Kelch des Sieges" will sie noch leeren, nicht aber weiß sie, was danach wird. Daß sie sich dann selbst den Tod gibt, empfinden wir hier nicht als den notwendigen Schluß, da uns der Dichter in den beiden ersten Akten von der Größe der alten Helding wenig erkennen ließ, die freiwillig ihr Schicksal auf sich nimmt. Seine Brunhild geht ohne Überlegung in den Tod: Ihre Tat entspringt einer augenblicklichen Stimmung; in aufwallender Reue tötet sie sich. Würde dieses Drama mit einem Fluch Brunhilds auf Siegfried enden, so würde dies ebensowenig überraschen, wie uns der Selbstmord Brunhilds packt.

Geibel strebt nach der Form der klassischen Tragödie, nach dem Stil von Schillers „Braut von Messina" und Goethes „Tasso". Dem zartbesaiteten Epigonen ist es aber vor allem um die Schönheit des Ausdrucks, um gefällige Einkleidung und Abrundung des Geschehens zu tun. Die Fülle der Rede, die Länge und Glätte des Ausdrucks steht in schroffem Gegensatz zu dem wahren Charakter der Gestalten. Wie lebendig und ergreifend wirkt dagegen die oft knapp epigrammatische Sprache in Hebbels „Nibelungen"! So gibt Geibels Brunhild, als sie ihre Schande durchschaut, dem sie bewegenden Schmerze in stürmischer Rede Ausdruck, während sich aus dem Innern von Hebbels Brunhild nur ein dreimal wiederholter Schrei nach Rache löst.

Der Versuch Geibels läßt erkennen, daß sich an dem Problem Brünhild — Brünhild als eigentliche und stolze Heldin der Sigfridtragödie, ihre verschmähte und verhandelte Liebe, ihre Stellung zwischen Gatten, Schwägerin und Geliebten, Brünhild als göttliche Jungfrau und Weib — nur die Hand eines wirklichen und der nordischen Gefühls- und Ideenwelt ganz aufgeschlossenen Dramatikers, der Geibel nie gewesen ist, versuchen darf, wenn die dem großen Stoff gemäße Tragödie werden soll.

2. Hebbel.

Bei der Betrachtung von Hebbels Brunhild dürfen wir nie außer acht lassen, daß der Dichter mit seiner Trilogie dem ganzen Nibelungenstoff, wie er im Nibelungenlied verarbeitet ist, gerecht zu werden versucht. Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche Stellung Hebbel den Quellen gegenüber einnimmt — er bezeichnet den Verfasser des NL. als „Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh", dem „auf Schritt und Tritt zu folgen", es ihm „Pflicht und Ruhm zugleich" scheint[1]), er dagegen will sich mit der Rolle des Küsters oder Uhrmachers begnügen, der keinen anderen Ruhm als den beansprucht, „ein altes... Schlag- und Zeigewerk... mit einem gut

1) Vorrede zu den „Nibelungen".

dithmarsisch-holsteinischen Arm aufgezogen zu haben"[2]) —, dann könnte uns bei dieser strengen Anlehnung an das Epos eine eingehende Untersuchung seiner Brunhild fast überflüssig scheinen, und sie wäre es auch, wenn die Hebbelsche Gestalt nicht mehr bedeuten würde als eine Dramatisierung des Epos. Es zeugt nun für die Erlebnisfähigkeit des Dichters, wenn dieser noch in der Brünhild des NL. dem Außerordentlichen, das deren frühe Gestalt umgibt, auf die Spur kommt, und es überascht nicht, wenn er an deren Erscheinung in seiner Tragödie eine große Idee knüpft und die Heldin so von der kleinen Rolle befreit, die ihr der Epiker zugewiesen hatte.

Hebbel gesteht, daß die schwerste Aufgabe für ihn Brunhild war, „die in das Ganze wie eine nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe hineinragt". Hier mußte er „auf eine Schöpfung rechnen", denn das NL. ließ ihn im Stich, wo es galt, ihr Charakterbild und Einzelschicksal zu gestalten, und diese Schöpfung ist dem Dichter „auch zur rechten Zeit gekommen"[3]). Von dem richtigen Gefühl für das die Grenzen des Menschlichen überschreitende tragische Wesen dieser Gestalt geleitet, zeichnet Hebbel ein Bild Brunhilds, das in seinen Grundfarben neu und eigen gesehen ist. Das Originale und Bedeutsame seiner Schöpfung liegt darin, wie er das Wesen seiner Heldin sinnvoll aus der Natur des Landes und der Landschaft motiviert. Das Bild Brunhilds ist in die nordische Landschaft hineingesponnen. Die die Hebbelsche Gestalt kennzeichnenden Züge: Das herbe und stolze Amazonentum, das Geheimnisvoll-Seherische, die innere Glut und die äußerlich strenggebändigte Lebensfülle — erhalten, da sie zu gleicher Zeit eindrucksvoll die Eigenart der nordischen Welt widerspiegeln, eine hohe dichterische Wirkung. Im Verlauf dieser Untersuchung wird deutlich werden, daß Hebbel als erster unter den Nibelungendramatikern eine sehr persönlich gesehene Brunhildgestalt geschaffen hat.

Obwohl wir im Vorspiel nur von Brunhild hören, kommt ihrer Gestalt im Hinblick auf die Entwicklung des dramatischen Geschehens schon die größte Bedeutung zu. Die Kunde von ihrer ungewöhnlichen Schönheit und ihrem großen Heldenmut ruft am Hofe zu Worms die Entschlüsse hervor, die zu dem dramatischen Konflikt von „Siegfrieds Tod" führen. Volker, der am Ostermorgen den Recken mit Geschichten „von starken Helden und von stolzen Frauen" die Zeit vertreiben soll, erzählt von Brunhild, dem Weib, dessen Ruhm, unbesiegbar zu sein, die Welt durchfliegt. Gunther erfaßt es, als er den Namen dieser Heldin nennen hört, mit zauberischer Kraft. Er will mehr von ihr wissen, und mit steigender Span-

2) Bw. II, 280, 285, 392.
3) Bw. II, 235.

nung vernimmt er, was der Spielmann von dem eigenartigen Reiz und Zauber Brunhilds zu berichten weiß:

„Im tiefen Norden. Wo die Nacht nicht endet", auf einem Eiland, das rings das Meer umbraust, wo es in den Lüften ewig stürmt und in der Erde keucht, lebt Brunhild. Sie ist geheimnisvoll und ungezähmt wie die Erde, auf der sie lebt. In ihrem Gesicht steht eine Rune: „Wer sie erblickt, der kann nicht wieder fort". Der Jungfrau, die mit Kräften ausgestattet ist, „vor denen selbst ein Held zuschanden wird", hat die Natur „den höchsten Reiz des Weibes" geschenkt, und das öde Land selbst hütet „seinen einz'gen Schatz":

Als würd' es in demselben Augenblick verschlungen,
Vom Meere ...
Wo sie dem Mann ins Brautbett folgt.

Die Burg, in der Brunhild wohnt, ist von Flammen umlodert, und die Wege zu ihr bewacht das heimtückische Zwergengeschlecht. All diese Gefahren, die den Freiern Brunhilds drohen, vermögen Gunthers Bewunderung für dieses Weib und sein Verlangen, es als Gattin heimzuführen, nur zu steigern. Seine „lange Brautwahl hat ein Ende": Brunhild soll die Königin von Burgund werden. Siegfried sucht Gunther in seiner Wahl umzustimmen. Er weiß, daß die nordische Amazone, die keine Milde kennt und um ihr Magdtum streitet, „als wär ihr Leben selbst daran geknüpft", nur von ihm besiegt werden kann; ihn aber konnte, als er einst auf seinen Fahrten zur Burg Brunhilds kam, die Jungfrau, die er auf der Zinne stehen sah, „in all' ihrer Schönheit" nicht rühren. Er will sie jedoch für Gunther erringen, wenn ihm dieser die Schwester „als Lohn" verspricht, denn allein ihrethalben kam er nach Worms.

Die zwischen Siegfried und Gunther am Schluß des Vorspiels getroffene Verabredung rückt das Schicksal Brunhilds in den Vordergrund des Geschehens: Brunhild ist von Siegfried verschmäht und an Gunther verhandelt worden; eigenmächtig hat man über sie wie über eine Sache bestimmt. Dieses den sittlichen Kern des Weibes verletzende Vergehen muß, wenn Brunhild als hohe Vertreterin ihres Geschlechtes die Fäden der Handlung aufnehmen wird, zu dem großen dramatischen Konflikt führen.

Der erste Akt von „Siegfrieds Tod" ist ganz von dem Geschick Brunhilds bestimmt. In ihm erfüllt sich das Schicksal des ahnungsvollen, nornen- und walkürenhaften Weibes, das in dem stolzen Bewußtsein seiner göttlichen Sendung einsam und erhaben in der düsteren nordischen Heimat lebt.

Brunhild ist, trotzdem man sie getauft hat, innerlich Heidin geblieben, und Frigga, die Amme, sorgt dafür, daß die Erinnerung an die alten Götter in ihr wach bleibt. Die urheidnische Alte glaubt fest daran, daß Odin ihrem Schützling eine große Aufgabe zuge-

dacht hat, denn Brunhilds wundersame Herkunft ist ein Geheimnis, das allein der Gott entschleiern kann: Odin selbst hatte Brunhild, als die Königin von Isenland mit ihrem neugeborenen Töchterchen gestorben war, an die Stelle des toten Mägdleins gesetzt. So ist gewiß, daß Brunhild ihre Eltern nicht unter den Menschen zu suchen braucht; die geheimnisvolle Geburt, die Schreckenszeichen bei der Taufe, ihr bisheriges, eigene Gesetzlichkeit verratendes Leben, all dies deutet eher darauf hin, daß Odin selbst sie mit einer Göttin oder Halbgöttin, vielleicht sogar mit der Urmutter Erde gezeugt hat.

Mit der Kraft und dem Stolz der Walküren und der Einsicht der Nornen begabt, so thront Brunhild in ihrer nordischen Einsamkeit, nur für das hohe Ziel lebend, von dem ihr eine tiefe Ahnung innewohnt. Das Gefühl der Furcht ist ihr fremd. Der Trompetenstoß, der ihr die Ankunft eines neuen Freiers verkündet, weckt immer von neuem ihre Kampfeslust, und auch heute sieht sie dem angekündigten Werber siegessicher entgegen. Trotzig empfängt sie die Helden vom Rhein, die aus ihrer tiefen Abneigung, die sie gegen diese so anders geartete Welt erfüllt, keinen Hehl machen: Sie können nicht verstehen, was einen Menschen an dieses Land, an diese „Höll und Nacht", zu binden vermag.

Daß die Recken von Worms nicht das geringste Verständnis für die Eigenart der nordischen Welt zeigen und nur verächtlich von dem „öden Land" reden, fordert Brunhild zu einem von einer tiefen Liebe durchglühten Bekenntnis zu ihrer sonnenlosen Heimat heraus. In diesem Augenblick, da ihr von Stolz und Begeisterung getragenes Bekenntnis die Werber verstummen läßt, wird sie zu der das dramatische Geschehen beherrschenden Heldin.

Sie weiß, daß diese Menschen nicht begreifen können, was sie ihnen mit der Aufgabe ihrer Heimat und Jungfräulichkeit opfern soll, denn „keiner hat's gewußt". Brunhild hat in ihrer Einsamkeit noch nie etwas aus der anderen Welt vermißt. Auf diesem Boden kann sie so leben, wie es ihr wahres Wesen und Sein verlangen: Hier ist sie unveränderlich wie das Land, in dem die Zeit stille steht und das Jahr niemals sein Gesicht verändert. Nun in der Stunde vor der Entscheidung offenbart sich ihr auch, welche höchsten Güter ihr noch in dieser düsteren Welt beschieden sind: Hier wird ihr das „schwellende Gefühl" der Jugend bleiben, das Schicksal wird sie mit Wundergaben segnen und zu seiner Hohenpriesterin weihen, und das Höchste wird sein, daß der Tod nicht kommt:

> So thron' ich schicksallos, doch schicksalskundig,
> Hoch über allen ...

Die große Vision der überwirklichen Brunhild stellt einen dramatischen Höhepunkt in der Tragödie dar. Das seherische und von

einer ekstatischen Begeisterung erfaßte Weib ist die überragende Hauptgestalt dieses Auftritts. Von der in ein ahnungsträchtiges Geheimnis eingesponnenen halbgöttlichen Schicksalsfrau entwickelt sich das dramatische Geschehen des ganzen ersten Aktes.

Mit einem hochgestimmten Gefühl ist Brunhild in den Kampf geschritten, in dem ihr dämonisches Heldenwesen einem schlimmen Frevel erlag. Die Niederlage stürzt sie von ihrer übermenschlichen Höhe und stellt sie auf die gleiche Stufe mit ihren Bezwingern. Diese Brunhild, die, elternlos, scheinbar von der Erde selbst gezeugt, der Welt der Götter und Dämonen näher steht als der der Menschen, muß in der Umgebung, in die sie als Gunthers Gattin tritt, den schwersten Konflikt verursachen. Die große dramatische Auseinandersetzung, die mit der Ankunft Brunhilds am Burgundenhof anhebt, ist der Inhalt der nächsten Akte. Die die Handlung ungestüm vorwärtstreibende Kraft geht hier in erster Linie von unserer Heldin aus.

„Ungebrannt, wie ein zu junger Baum" kommt Brunhild nach Worms. Sie ist davon überzeugt, daß sie in dieser sonnigen Landschaft nicht hätte geboren werden können. Das Südliche des Landes, das Blau des Himmels und das helle Tageslicht verletzt die nordische Jungfrau in ihrer herben Keuschheit. Der Anblick des Veilchens aber stimmt sie sanft. Sie will diesem Blümchen, dessen Duft sie beglückt, einen süßen Namen geben und es als Zeichen dafür ansehen, daß noch mehr hier verborgen ist, was sie beglücken wird. Daß Brunhild wirklich gewillt ist, hier am Rhein ein neues Leben zu beginnen — man soll sie für ein Kind ansehen, das erst in diese Welt hineinwachsen muß—, gibt diesem tragischen Frauenschicksal den menschlich ergreifenden Zug. Wir wissen, daß die Heldin auf Grund ihrer besonderen Art, die gerade in dem engen Beieinander von sanfter Verhaltenheit und wilder Leidenschaftlichkeit nordisch ist, nur so lange in diesen Verhältnissen leben kann, als sie dieses Leben auf Stolz und Ehre, auf unbedingte Anerkennung ihrer Person zu gründen vermag. Schon begehrt sie trotzig auf, als Gunther dem „Dienstmann" Siegfried die Schwester zur Gemahlin gibt, und der Ruf „Hie Brunhild! Kriemhild hie!", der in der sich hier anschließenden Szene wie ein Scherz erklingt und nur ein Kampfspiel einleitet, weist bedeutsam auf das drohende Unheil voraus.

Noch ist Brunhild von dem Gefühl ihrer Kraft durchdrungen und nicht gewillt, sich Gunther als Weib zu beugen. Daß dieser sie nicht aus eigener Kraft unterwerfen kann, hat der Zwischenfall auf dem Schiff gezeigt. Dort hatte sie den König, als dieser sie im Angesicht von Worms küssen wollte, gepackt und mit starkem Arm weit hinaus über die Flut gehalten. Ein neuer Betrug — Hagen ist der geistige Urheber desselben — soll den Stolz und das Selbst-

bewußtsein der halbbesiegten Amazone endgültig vernichten. Dieser „letzte Dienst" Siegfrieds wird, wie der Tronjer meint, aus der Walküre „ein munteres Weib" machen und die Ehre des Königs retten. So verstricken sich die Wormser Recken immer mehr in den Fäden von Brunhilds Schicksal, das zum Angelpunkt der Siegfried-Tragödie geworden ist.

Von der Brunhild, die sich nach der Brautnacht als „wunderbar verwandelt" bezeichnet, geht eine starke tragische Wirkung aus. Sie ist im festen Vertrauen auf Gunther Weib geworden, und ihr spröder jungfräulicher Stolz ist einem neuen Gefühl gewichen. Auch dieses Gefühl ist Stolz, und dieser ist ebenso maßlos wie der frühere, nur ist es jetzt der Stolz des Weibes auf den Gatten. Gemessen an Gunthers Heldentat, ihrer Bezwingung, erscheinen Brunhild Siegfrieds Taten bedeutungslos:

Ob er den Lindwurm schlug
Und Alberich bezwang: das alles reicht
Noch nicht von fern an dich. In dir und mir
Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

Brunhild mag sich auch noch so sehr bemühen, Siegfried in den Staub zu ziehen: Sie kann sich doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Abneigung ein anderes Gefühl, das sie in wortlosen seelischen Kämpfen unterdrückt, nicht aber überwunden hat, vorausgegangen ist. Und dieses Gefühl, der tiefste Grund ihres tödlichen Hasses, ist die Liebe zu Siegfried. Wo jedoch eine Brunhild liebt, wenn auch — wie es hier scheint — ganz unbewußt, da fordert ihre Natur instinktiv unbedingte Gegenliebe. In Siegfrieds Gleichgültigkeit, in seiner stolzen Ruhe ihr gegenüber, muß sie eine Mißachtung ihrer Person sehen. Siegfried hat sie in ihrem Stolz und damit in ihrem Lebensnerv verletzt, und deshalb soll er sterben:

Ich habe ihn vor dir
Begrüßt! Das räche! Fordre — töte ihn!

Ohne äußeren Anlaß, allein aus dem Gefühl verschmähter Liebe verlangt Brunhild den Tod Siegfrieds. Daß sie mit dem Sieg Gunthers über Siegfried ihren Gatten endgültig von aller Welt als den Stärksten erkannt haben will — diese Begründung soll nur die Waffe Gunthers gegen Siegfried schärfen.

Brunhild hat die Ermordung Siegfrieds gefordert und damit das Leitmotiv für den weiteren Verlauf der Tragödie gegeben. Wie schon einmal im ersten Akt, entwickelt sich auch hier im dritten das dramatische Geschehen von unserer Heldin aus. Dort war die seherische Schicksalsfrau die überragende Gestalt, während hier das Weib Brunhild in den Mittelpunkt des Geschehens rückt. An dem

seelischen Widerstreit von Ehrgeiz, Stolz und Liebe, in den unsere Heldin geraten ist, schärft sich der tragische Konflikt so, daß er zur Katastrophe führt.

Die Szene zwischen Brunhild und Gunther hat den Streit der Königinnen psychologisch vorbereitet. Brunhild muß den Stolz Kriemhilds auf Siegfried verlachen, denn ihr war es vor der Geburt schon bestimmt, daß nur der edelste und stärkste Recke sie besiegen werde. Gunther ist für sie „das Gewicht der Welt", er allein bestimmt „den Wert der Recken und der Helden". An der überlegenen Ironie, mit der Brunhild diese Überzeugung ausspricht, entzündet sich der Groll Kriemhilds. Über dunkle Andeutungen und verletzende Bemerkungen führt der Streit, in dramatischem Wechsel von Rede und Gegenrede, zur Enthüllung des Betruges. Dieser Augenblick der tragischen Vernichtung Brunhilds ist der dramatische Höhepunkt von „Siegfrieds Tod". Ein tiefes Entsetzen lähmt die Heldin, als sie von Kriemhild erfährt, welche Schmach ihr angetan wurde:

Kriemhild!
— — —
Nein! Nein!

Nur diese Worte — es sind beschwörende und verzweifelte Aufschreie des tödlich getroffenen Weibes — lösen sich in diesem Augenblick von Brunhilds Mund. Die Gewißheit von dem frevelhaften Spiel mit ihrer Keuschheit hält nur noch ein Gefühl in ihr wach, das Verlangen nach Rache:

Ich ward nicht nur verschmäht,
Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt!
— — —
Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte!
— — —
Das ist noch mehr als Mord
Und dafür will ich Rache! Rache! Rache!

Ihr, der Heldenjungfrau, hatte Siegfried das einfache Mädchen vorgezogen, und damit nicht genug, sie war von Siegfried wie eine Sache verhandelt worden, während sie — das zeigt sich jetzt ganz deutlich — ihn von Anfang an geliebt hat. Eine bittere Erkenntnis spricht aus den Worten:

Er war gewiß schon voll von ihr

(damals nämlich, als er Brunhild auf der Zinne stehen sah und sie nicht begrüßte) und

Daher die stolze Ruhe
Womit er mich betrachtete.

Wer jedoch Brunhild entehrt und damit vernichtet hat, der muß mit ihr fallen:

— — —

Mein Leben oder auch das seine!

Mit diesen Worten ruft sie Hagen zu ihrem Rächer auf. Der Tronjer führt die Handlung von „Siegfrieds Tod" zu ihrem Ende. Wie das Schicksal Brunhilds endet, davon hören wir nur noch. Brunhild ist innerlich erstarrt; gefühl- und wortlos lebt sie dahin. Sie geht in Trauerkleidern, verschmäht Speise und Trank und rechnet auf die Ermordung Siegfrieds „wie wir auf Äpfel, wenn's Herbst geworden ist":

Und dabei
Kein Treiben und kein Drängen — — — kein Fragen
Kein Wechsel in den Zügen, nur Verwunderung,
Daß man den Mund noch öffnet und nicht meldet:
Es ist vollbracht!

Wie der Epiker, dessen Brunhild über den Tod Siegfrieds erfreut ist — „Brünhild die schöne des Übermutes pflag" —, konnte Hebbel das Schicksal seiner Heldin nicht ausklingen lassen. Seine strenge psychologische Motivierung verlangt, daß die erste Triebkraft der Heldin, die verschmähte Liebe, auch deren Leben bis zum Schluß bestimmt. So zeigt seine Brunhild — wenn sie auch nicht die letzte Konsequenz zieht — darin, wie sie in ihrer Liebe zu Ende lebt, doch eine Lösung des Konfliktes: Als Gunther — so erzählt dieser (III. I, 2) — ihr die Nachricht von Siegfrieds Tod brachte, da fluchte sie den Mördern noch grauenvoller, als es Kriemhild getan hatte, sie goß Gunther den Wein ins Gesicht und lachte, wie er „die Menschheit noch nicht lachen hörte", dann fiel sie um, „und alles war für immer aus":

So völlig aus
Als hätt' sie ihre ganze Ewigkeit
— — —
Durch diesen Feuerfluch voraus verzehrt.

Die letzte Nachricht, die wir von Brunhild hören, ist erschütternd. Die vom Rhein zurückkehrenden Boten der Hunnen berichten (III. III, 1), sie habe sich nach Kriemhilds Abreise sofort in Siegfrieds Ruhestatt begeben, und dort hause sie nun wie in einem Grab, sie kauere am Sarg und, in den Augen Tränen, zerkratze sie bald ihr Angesicht, bald das Holz. In halbem Wahnsinn also endet unsere Heldin, die in Wirklichkeit schon mit dem Tod des Geliebten für diese Welt gestorben war.

Bevor wir nun darlegen, welche weltgeschichtliche und anthropologische Idee Hebbel im Schicksal Brunhilds und Siegfrieds sieht, versuchen wir, das Hebbelsche Brunhildgemälde in seinen Grund-

farben zu erkennen, diese auf ihren Ursprung zurückzuführen und das Gesamtbild hinsichtlich seiner dramatischen Erfassung und Wirkung zu würdigen. Hierbei müssen wir unterscheiden zwischen der Brunhild, die wir handelnd, blut- und lebensvoll vor uns auf der Bühne sehen, und jener, von der wir nur noch hören als von einem Unmenschen, der langsam geistig erstirbt und innerlich versteinert. Es ist klar, daß der dramatische Wert Brunhilds allein von der Heldin bestimmt wird, von der uns der Dichter einen unmittelbaren Eindruck vermittelt. Diese erhebt sich in ihrem ahnungsvollen und amazonenhaften Wesen zu einer übermenschlichen Erscheinung; sie bleibt aber, weil die menschlichen Gefühle Stolz und Liebe sie bis in die letzte Faser ihres Wesens erfüllen, immer lebensnahe und verständlich. Ihr Schicksal berührt uns menschlich und erschüttert tragisch, während jene andere Gestalt, an der Hebbel (durch Hagen und Dietrich) gewissermaßen nur noch Reflexionen über das tragische Problem anstellt, keinen dramatischen Charakter mehr besitzt. Brunhild als letzte Vertreterin eines gewaltigen Riesengeschlechts, diese spätere Ausdeutung findet nicht mehr in der konkreten Gestalt ihren sinnfälligen Ausdruck und kann deshalb das Bild, das die handelnde Heldin hinterließ, nicht mehr beeinflussen.

Das stolze Amazonentum Brunhilds war im NL. bereits in einem solchen Grade geformt, daß Hebbel hier nichts mehr zu erdichten brauchte. So unterscheidet sich seine fanatische Kämpferin, die jeden Recken, der um sie werben kommt, mit eherner Gewalt in den Staub zwingt, auch kaum von der Wettkämpferin des Epos. Hebbel hat dem Verfasser des NL. als besonderes Verdienst angerechnet, daß er „zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung des Helden" bedürfe, daß allein die unerwiderte Liebe Brunhilds ihm als Spiralfeder genüge[4]). Demnach wird er der früheren Bekanntschaft zwischen Brunhild und Siegfried nicht die Bedeutung beimessen, die sie in der nordischen Dichtung hat: Sie wird bei ihm nicht zum Grundmotiv des tragischen Konfliktes. Hebbel gestaltet die ganze Vorgeschichte so um, daß Siegfried wohl früher einmal zu der nordischen Jungfrau kommt, dieser aber, weil er schon in diesem Augenblick auf sie verzichtet, verborgen bleibt. Mit dieser Neuerung gewinnt er die Möglichkeit, das psychologische Problem, das ihm das Weib Brunhild bietet, dramatisch so zu entwickeln: Brunhild muß sich von Anfang an von dem Helden verschmäht sehen, dem ihre ganze Liebe gehört. Als die Recken von Worms bei ihr erscheinen, richtet sie ihre ersten Worte an Siegfried und zeichnet damit unter einer Reihe von stolzen Helden ihn sofort als den vermutlichen Freier aus: Ein deutlicher Beweis, wie sehr ihr ganzes Wesen von ihm erfüllt ist. Einen schweren inneren

4) Vorrede.

Kampf muß diese Heldin bestehen, bis ihr Stolz jedes wärmere Gefühl erstickt und jenen tödlichen Haß gegen den Helden entfesselt, der ihr bestimmt war und sie verschmäht hat. Ganz diskret behandelt Hebbel diese Gefühlswandlung. Mit keinem Wort, nur ab und zu mit einer Gebärde verrät Brunhild, welch ein Widerstreit in ihrer Seele herrscht. Jedes weitere Moment der Handlung ist aber durch diese wortlosen Kämpfe bestimmt. Es steht außer Frage, daß Hebbel darin, wie er den Stolz und die Liebe Brunhilds nicht nur bewußter als der Epiker herausstellt, sondern diese beiden Gefühle zu tragenden Motiven erhebt, der Heldin viel von ihrer früheren Größe und Tragik zurückerobert und uns das Schicksal des betrogenen Weibes wieder als wahrhaft tragisch empfinden läßt.

W. Golther geht mit seinem Urteil, daß Hebbel für die nordischen Quellen nicht das mindeste tiefere Verständnis habe, bestimmt zu weit[5]). Nicht zu leugnen ist, daß unser Dichter da, wo er vom NL. abweicht, nicht zu der echten Sagenüberlieferung zurückfindet, sondern sich meist seiner eigenen Phantasie überläßt. Das nordische Empfinden ist in Hebbel jedoch so stark, daß er aus diesem ursprünglichen Fühlen Nibelungengestalten schafft, die germanische bzw. nordische Eigenart besitzen. Dies zeigt sich besonders bei seiner Brunhild, die — obwohl sie manchmal zu zauberisch und zu beredt ist, als daß sie der Walküre ganz nahe käme — in ihrem geheimnisvollen und erhabenen Wesen doch das Herbe und Düstere, das äußerlich Gebändigte, innerlich aber Reichbewegte der nordischen Welt wirkungsvoll widerspiegelt. Daß Hebbel die übernatürlichen Züge seiner Heldin nicht aus dem spezifisch Walkürenhaften dieser Gestalt, wie es der nordische Mythos am reinsten bewahrt hat, herleitet, sondern durch ungewöhnliche Neuerungen wiederzugeben versucht, ist durch die Stellung begründet, die er dem Mythos gegenüber einnimmt. Hebbel ist der Ansicht, daß in ein modernes Drama nicht mehr solche Elemente gehören, denen das Weltbewußtsein unserer Tage entwachsen sei. Mythisches und Wunderbares dürfen demnach niemals bestimmend auf die Handlung wirken. Nur die wunderbaren Farben aus jener dunklen Region will er auffangen, um über seine Welt, ohne diese zu verändern, einen zauberischen Schimmer zu breiten. So verlieren der Flammenwall und die Verheißung Odins bei ihm ihren mythischen Sinn. Ungesagt bleibt, ob der Gott die Burg Brunhilds mit der Waberlohe umgeben hat, und nach Volkers Schilderung ist diese eher eine Eigenheit jenes verwunschenen Landes. Nicht muß sich hier der Freier durch den Flammenritt als Held erweisen. Siegfried brauchte, als er zum erstenmal vor der Burg erschien, nur dreimal

5) W. Golther „Die Edda in deutscher Nachbildung". Kochs Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. VI, 275—305.

den Balmung über dem Haupt zu schwingen, worauf die Flammen für immer erloschen, und als der See noch flammte, ist Brunhild den Werbern entgegengeeilt:

> Und freundlich, wie ein Hund vor seinem Herrn
> Beiseite springt, entwich das teure Feuer
> Vor mir und teilte sich nach links und rechts.

Odins Verheißung, daß „der Recke mit der Balmungklinge... hoch zu Roß" die Lohe durchreiten werde, erweist sich sogar als falsch, denn wir wissen ja, daß Siegfried den Flammensee niemals durchritten hat. Diese den älteren Quellen entliehenen Motive treffen also nicht den mythischen Kern Brunhilds, sondern tragen nur zur Verstärkung des ihrer Gestalt eigenen mythischen Kolorits bei.

Hebbel will das Wunderbare und Geheimnisvolle an Brunhild so stark wie möglich hervortreten lassen. Da er dem Wunderbaren in der Dichtung aber nur soweit eine Berechtigung zuschreibt, als es „elementarisch bleibt, d. h. die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien" angeht, „auf denen es beruht, und die vor etwas Verstecktem, Heimlichem in der Natur zittern"[6]), muß er sich, wo er übernatürliche Kräfte am Werk zeigt, oft jener „Nachtseite der Natur" zuwenden. Dies zeigt sich besonders bei der Brunhild, die außerhalb des dramatischen Geschehens nur noch dessen großgedachten Hintergrund beleuchten soll. Was wir von dieser hören, läßt sie allein als Werkzeug eines dunklen und elementaren Zaubers, als das „Teufelsweib" erscheinen, das unsere sittliche Anteilnahme nicht mehr erweckt.

Ohne Zweifel ist es Hebbel gelungen, die Gestalt Brunhilds in das innere Gefüge seines Dramas als bewegende Kraft einzubauen. Von der ersten Enttäuschung führt er die Brunhildhandlung in zwingender Steigerung über die verschiedenen Listen zu ihrem Höhepunkt, dem dramatischen Höhepunkt von „Siegfrieds Tod". Das sich aus dem Charakter der stolzen Heldin und des von einer tiefen Liebe beseelten Weibes mit Notwendigkeit entwickelnde tragische Schicksal erweckt unser tiefstes Mitgefühl. Mit der Feststellung, daß Hebbel diesen tragischen Eindruck bei uns noch hätte verstärken können, berühren wir die Schwäche, die seine Brunhild als Dramengestalt aufweist. Diese besteht darin, daß die Heldin, die eben noch im Blickpunkt des Interesses stand, plötzlich und für immer von der Bühne verschwindet. Episch, wie eine Nebenhandlung, läßt Hebbel ihr Schicksal ausklingen, und damit fehlt seiner Brunhildtragödie der große Schluß, den wir nach dem gewaltigen Geschehen als sinnvoll erwarten: Es würde seiner Brunhild die letzte Abrundung und den höchsten tragischen Wert gegeben haben, wenn diese

6) Tgb. II, 249.

nach dem Tod des geliebten Helden ihr Schicksal mit einem heroischen Tod erfüllt hätte.

Daß Hebbel auf diesen Schluß verzichtet, hängt mit der „Idee" zusammen, die er in dem Verhältnis Brunhilds zu Siegfried zum Ausdruck bringen will. Diese Idee lassen zwei Stellen seines Werkes ganz deutlich erkennen. Dem Motiv der durch Götterspruch gesetzten schicksalhaften Bestimmung hatte Hebbel seine ursprüngliche mythische Bedeutung genommen. Statt dessen sucht er das Verhältnis Brunhilds und Siegfrieds in einem von ihm selbst erfundenen Mythos zu verankern. Hagen gibt uns folgende Erklärung für Brunhilds Verhalten nach dem Streit mit Kriemhild: Brunhild liegt in Siegfrieds Bann, und ihr Haß hat seinen Grund in Liebe. Diese Liebe ist aber ein Zauber, „der die letzte Riesin ohne Lust, wie ohne Wahl, zum letzten Riesen treibt." Brunhild und Siegfried sind also die letzten Vertreter eines absterbenden Geschlechtes, das sich nur noch erhalten kann, wenn diese beiden Übergroßen ein nicht mehr menschlicher Urtrieb zusammenführt. Diese Erklärung Hagens deckt sich mit der Absicht Hebbels, im Schicksal Brunhilds, Siegfrieds und Kriemhilds den letzten Kampf zwischen Riesen und Menschen symbolisch darzustellen, wie sie in der Erzählung Dietrichs von der Geburt Siegfrieds[7]) Gestalt gewonnen hatte. Am Nixenbrunnen hatte der Berner dieses Rätsel erlauscht: In jedem Jahrtausend gibt es einen Augenblick, in dem ein Riesenkind erzeugt werden kann. Dem Knaben, der in diesem Augenblick empfangen, bestimmen die Götter die Braut. Zwei solcher Wesen waren Brunhild und Siegfried, deren Vereinigung der Menschheit den Untergang gebracht hätte. Eine „zweite Braut" aber nahm mit Brunhild den Kampf auf und rettete durch ihren Sieg die Welt für weitere tausend Jahre. Vor diesem gewaltigen Hintergrund erhebt sich der Streit der Königinnen weit über den Zank ehrgeiziger und gekränkter Weiber. Hier kämpfen in Brunhild und in Kriemhild die Vertreterinnen zweier Welten, einer düsteren heidnischen und einer sonnigen neuen, um den einen großen Helden, und von dem Ausgang dieses Ringes hängt es ab, ob die Menschheit zugrunde geht oder weiterbestehen wird. Es ist klar, daß die Brunhild, deren Tun von einem rohen, rein physischen Trieb bestimmt wird, der der Heldin jeden freien Entschluß und mit jeder menschlichen Gefühlsregung auch die Liebe verwehrt, nicht mehr unser sittliches und ästhetisches Interesse erringt. Diese spätere Erklärung entspricht jedoch keineswegs dem tragischen Eindruck, den uns die handelnde Brunhild vermittelt hat, und da wir diese nach-

7) Diese Szene steht nur in der ursprünglichen Fassung. Später hat Hebbel die Erzählung Dietrichs vom Sternenjahr dem Zusammenhange geopfert. Sie hat ihren Platz in der Bechlarn-Szene III. II, 2.

träglich angestellten Betrachtungen über das dem Schicksal Brunhilds und Siegfrieds zugrunde liegende menschheitsgeschichtliche Problem nicht mehr dramatisch erleben, vermögen sie auch nicht das lebendige Bild, das wir von der Heldin des Dramas gewonnen haben, entscheidend zu beeinflussen. Diese Ausdeutungen nehmen auch keinen bevorzugten Platz in der Tragödie ein; Hagen kommt ganz gelegentlich einmal auf dieses Rätsel zu sprechen, und die Erzählung Dietrichs verschwindet später ganz aus dem Stück.

Hebbel hat von der Persönlichkeit Brunhilds ein so wesenhaftes und lebendiges Bild gezeichnet, wie es im Rahmen eines auf das Epos zurückgehenden Nibelungendramas nur dem großen dramatischen Künstler gelingen konnte. Er hat dieser Gestalt einen neuen Ideengehalt gegeben und darüber hinaus in ihr die Möglichkeit gefunden, das Grundmotiv aller seiner Dramen auch in den „Nibelungen" wirkungsvoll erklingen zu lassen: Es ist der Kampf der höheren weiblichen Vertreterinnen um sittliche Gleichberechtigung, den Hebbel mit einem tiefen Blick für das überaus feine Geschlechtsgefühl der reinen weiblichen Seele immer wieder dramatisch gestaltet, und zu dessen Trägerin er hier Brunhild macht. Wenn wir nun kurz betrachten, welche Stellung die Frau im allgemeinen in Hebbels Tragödie einnimmt, wird zugleich deutlich werden, worin sich das Schicksal Brunhilds mit den übrigen von Hebbel gezeichneten tragischen Frauenschicksalen berührt.

Hebbel ist in erster Linie Ideendichter. Neben dem Ideenhaften ist ihm dann die psychologische Grundlage des Dramas das Wichtigste, und das Problem Weib war das Erlebnis, das ihn von Anfang an zur dramatischen Gestaltung lockte. Ohne der „Emanzipierten" zu huldigen, kämpft er mit Leidenschaft für die Würde und das Eigenrecht der Frau. Es ist ihm weniger darum zu tun, uns das persönliche Schicksal des warmblütigen und sich in der weiblichen Gefühlswelt auslebenden Weibes tragisch erleben zu lassen, sondern jede seiner Frauengestalten soll die „Idee des Weibes" verkörpern. Das Spezifisch-Weibliche liegt für Hebbel in der Beschränkung und Selbstentäußerung. Für das Wesen der Frau galt ihm der Satz: „ Durch Dulden tun"[8]). Seine „passive" Heldin ist aber durch einen seelischen Heroismus geadelt, der ihr immer unser Mitleid und Verständnis erringt und auch, wenn der Konflikt nicht so geschärft ist, daß er ins Unnatürliche führt — ich verweise hier nur auf die immer kühle und verschlossene Mariamne und die von gegenseitigem Mißtrauen erfüllte Atmosphäre dieses Stückes —, eine wahrhaft tragische Wirkung verleiht. Genoveva und Agnes Bernauer sind wohl die beiden Gestalten, die das Hebbelsche Ideal reiner Weiblichkeit am besten verkörpern. In ihrem

8) Tgb. I, 153.

naiven Vertrauen kommt Genoveva, deren einzige Waffen gegen alle Anschuldigungen ihre edle Gesinnung und duldende Haltung sind, dem Weib, das im Sinne Hebbels nur Weib sein will, am nächsten. Dieselbe edle Zuversicht und Seelengröße zeichnen Agnes Bernauer aus. Die schöne Baderstochter aber vermag uns noch ungleich stärker zu packen als Genoveva. Sie ist mehr als Dulderin, denn sie muß, als sie vor die Wahl gestellt wird, von Albrecht zu lassen oder ihr Leben zu verlieren, ihr Schicksal selbst bestimmen. Sie unterwirft sich heldenmütig dem in ihrer weiblichen Sphäre höchsten Gesetz, das ihr vorschreibt, ihr Andenken in der Seele ihres Gatten rein zu halten; freiwillig entsagt sie dem Gemahl, und diese Tat sichert ihr die letzte tragische Wirkung.

Hebbel hat in erster Linie die überzeugende und eindringliche Gestaltung einer großen Idee im Auge. Daß er seine Frauengestalten nicht immer vor einem abstrakten Zug bewahren kann und oft auf die volle Ausschöpfung des Charakters und Einzelschicksals verzichtet, ist also durch des Dichters tragische Auffassung bedingt. Dieser manchmal nicht zu verkennenden Minderbeachtung des persönlichen Schicksals und des individuellen Zaubers einer Gestalt steht aber immer der große sittliche Ernst gegenüber, mit dem Hebbel für das natürliche Recht des Weibes eintritt. Dieses mag Judith, Mariamne, Rhodope oder Brunhild heißen, stets sieht es sich „als Ding" behandelt, in sich das weibliche Geschlecht entwürdigt, und das Gefühl, für seinesgleichen stehen zu müssen, bestimmt sein Tun.

Unter den Hebbelschen Frauengestalten nimmt Brunhild, wie wohl deutlich geworden ist, eine Sonderstellung ein. In gewissem Sinne schon durch die Wahl des Stoffes dazu angehalten, in erster Linie aber aus seinem nordischen Empfinden, schafft Hebbel in ihr eine Heldin, deren Sprache und mimischer Ausdruck derartig gefühls- und sinnerfüllt sind, daß wir den Persönlichkeitswuchs dieses Weibes in einem bei dem Dichter sonst nicht gewohnten Maße miterleben. Darin aber, wie Brunhild die ihr geschehene Schmach beantwortet, steht sie ganz in der Reihe der übrigen Gestalten. Stolz wendet sie sich von dieser Welt ab, in der man sie wie eine Sache verhandelte und sie damit in ihrem heiligsten Gefühl verletzte. Unsäglich leidet das tödlich beleidigte und in seinem Selbstgefühl getroffene Weib, und dieses Leid gebiert die Tat: Siegfried fällt durch Brunhilds Tränen.

Welche Rolle weist nun Hebbel bei der Durchführung des tragischen Hauptproblems Brunhild zu? Die Beantwortung dieser Frage erfordert ein kurzes Eingehen auf Hebbels Ansicht von der Aufgabe des Dramas und seine Einstellung zum Tragischen.

Die Tragik Hebbels stellt stets dar, wie der jeweilige Menschheitszustand durch die eigenmächtige Ausdehnung des Ichs gefähr-

det wird, wie mit dem Untergang des Individuums die Selbstkorrektur der Welt eintritt und das Notwendige als das Sittliche sich behauptet[9]). Siegfried trennte sich von der Menschheit, indem er sich durch das Bad im Blute des Lindwurms unverwundbar machte, und ebenso wird die Ordnung des Ganzen durch den Eigenwillen Brunhilds bedroht. Die Selbstkorrektur der Welt bediente sich des Werkzeuges Hagen, und mit Siegfrieds Tod mußte auch Brunhilds Blut gefrieren.

Da das Ethische „nur in den größten Umgestaltungsepochen hervortritt"[10]), muß das Drama, „als die Spitze aller Kunst", den welthistorischen Prozeß einer solchen Übergangszeit festhalten, es muß „das verbindende Mittelglied sein zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will"[11]). Dieser Forderung gemäß macht Hebbel in seinen „Nibelungen" den Widerstreit von Heidentum und Christentum zum kulturhistorischen Unterbau und Ideenhintergrund. Brunhild fällt bei der kraftvollen Gestaltung dieses Weltproblems die Aufgabe zu, neben Hagen das heidnische Element zu verstärken. Da aber der Tronjer sie bereits als „letzte Riesin" einer schon überwundenen Welt zuweist, muß sie die früheste Stufe des Heidentums verkörpern. In dem Gegensätzlichen des kulturhistorischen Geschehens, wie es Hebbels Dramen zugrunde liegt, stellt Brunhild die Thesis dar. Durch sie wird das Scheinchristentum, das am Hofe der Nibelungen herrscht, aufgedeckt. Dietrich endlich, dessen Wesen Entsagung und Selbstüberwindung ist, den Hebbel also als Christen in reinster Gestalt zeigt, bringt die Synthesis.

Zu bedauern ist, daß Hebbel wegen seiner starken Anlehnung an das mhd. Epos das Einzelschicksal der Walküre Brünhild mit dem letzten großen Ringen der heidnischen und christlichen Weltanschauung nicht sinnvoller in Verbindung bringen konnte. Nur in einer Tragödie, die allein das Schicksal Brunhilds zum Inhalt gehabt hätte, wäre es möglich gewesen und — diese Überzeugung dürfen wird zum Schluß der Untersuchung aussprechen — Hebbel auch gelungen, den ideellen Gehalt der alten Brünhildsage und das tragische Wesen der Heldin erschöpfend zu behandeln: Brunhild als Repräsentantin einer höheren sittlichen Weltordnung, die den Konflikt zwischen primitivem Heidentum und einer gesitteteren, allerdings auch noch heidnischen Weltanschauung, herbeiführt und durch ihre Selbstaufopferung die der Welt zugrunde liegende göttliche Idee weiterführt — dies könnten wir uns als den Ideenhintergrund eines Hebbelschen Brunhilddramas sehr wohl denken; da

9) Vgl. Hebbel, Mein Wort über das Drama. Tgb. II, 197.
10) Bw. I, 342.
11) Hebbel, Vorwort zu „Maria Magdalena."

Hebbel seine Helden nie mit dem beruhigenden Gefühl auf ein besseres Jenseits untergehen läßt und ihr tragischer Wert gerade darin beruht, daß sie doch nicht umsonst gewesen, wäre dieser Brunhild ein bedeutender und ihr ursprüngliches Wesen nahe berührender Zug zugekommen.

3. Richard Wagner.

In dem Kapitel über die Brünnhilde in Wagners „Tondrama" „Der Ring der Nibelungen" können wir uns mit der Gestalt Brünnhilds nur soweit befassen, als sie für die Entwicklung des dramatischen Geschehens und für den Ideenzusammenhang dieser großen Tragödie von Bedeutung ist. Absehen müssen wir von all dem, was Wagner der Welt der Töne zuweist, und uns immer dessen bewußt sein, daß bei der innigen Verwebung der Gestalten mit der Musik vieles dem Verstand verschlossen und allein der Empfindung durch das Ohr aufbewahrt bleibt. Es ist hier nicht die Aufgabe, Wagners leidenschaftlichen Kampf gegen das traditionelle Operntheater, das er als undeutsch bezeichnete, zu erhellen; sein heißes Streben aber nach dem „Kunstwerk der Zukunft", dem Drama, das „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche"[1]) zum Gegenstand hat und sich unter Mitwirkung der Musik zur höchsten Kunst erheben soll[2]), rechtfertigt allein schon, daß wir neben dem Tonkünstler auch den Dichter Wagner würdigen, und um so eher dürfen wir an den „Ring" einen dramatischen Maßstab legen, da Wagner bereits 1848 mit „Siegfried's Tod" aus dem schon damals fertigen Entwurf zum Nibelungenmythos ein rein dramatisches mythologisches Gemälde gegeben hatte, das dann in der 1853 für Freunde gedruckten vollständigen Nibelungendichtung in „Götterdämmerung" umbenannt war.

Die Handlung seines Werkes verknüpft die Ereignisse, die auch in der nordischen Sage den Verlauf der Heldentragödie bestimmen: Die Bestrafung und Erweckung der Walküre, die Vorverlobung, der Zaubertrank, der Betrug, die Rache und der gemeinsame Tod. Als roter Faden zieht sich durch das Ganze die Ringfabel. Indem Wagner den Gedanken vom fluchbeladenen Gold in einen ursächlichen Zusammenhang bringt mit der dem germanischen Göttermythos eigenen Vorstellung von einem einstigen Untergang dieser Weltordnung und einer Dämmerung der selbst nicht schuldlosen Götter, gewinnt er für seine Dichtung diesen großartigen Ideenhintergrund: Das Streben nach dem Besitz des Ringes symbolisiert den allgemeinen Kampf um Macht und Weltherrschaft zwischen Göttern, Rie-

1) Gesammelte Schriften und Dichtungen IV, 388.
2) Vgl. „Das Kunstwerk der Zukunft" III; „Oper- und Drama" III, IV; „Eine Mitteilung an meine Freunde" IV.

sen und Zwergen. Aus dem Rheingold, das ein reines Metall gewesen ist, solange es dem Wasser angehörte, kann nur der den Ring schmieden und damit die Möglichkeit einer unbeschränkten Gewalt gewinnen, der für immer der irdischen Liebe entsagt. Durch dieses schwerste Vergehen, das Abschwören der Liebe, hat Alberich den Ring erzwungen. Dessen Fluch kommt auch über die Götter, denn einmal hielt Wotan „gierig das Gold". Selbst wer von der Macht des Ringes nichts weiß, belädt sich mit seinem Fluch, wenn er ihn in Besitz nimmt. Wagners Ringfabel liegt jener alte Gedanke zugrunde, daß da, wo Gold und Besitz herrschen, für die Liebe kein Platz mehr ist, oder diese unter dem Einfluß des Goldes zu einem wirren Gefühl wird, das jedes menschliche Glück zerstört. So verfallen alle dem Fluch des Goldes, auch die beiden Liebenden Siegfried und Brünnhilde; ein verhängnisvolles Vergessen ist hier seine Wirkung. Erst der Untergang des Helden erleuchtet das liebende Weib Brünnhilde, das nun für den schuldbeladenen Gott die Welt erlösen kann. Ihre „erlösende Weltenthat" bewirkt die Götterdämmerung und läßt eine neue Welt heraufziehen, die frei von dem Fluch irdischen Besitzes ist, in der Liebe und Gemeinsamkeit herrschen.

Daß Wagner zugunsten dieser großen und einfachen Grundidee bei der Darstellung des Brünnhildeschicksals manche Teile des Sagenstoffes unbenutzt lassen, vieles wiederum dichterisch umgestalten mußte, ist leicht verständlich. Der alten Sagenüberlieferung entsprechend, legt auch er den Hauptton auf das Paar Siegfried — Brünnhilde. Gunther und Gutrune kommt nur eine nebensächliche Bedeutung zu; sie tragen lediglich zur Verstärkung des tragischen Schicksals bei, das die eigentlichen Helden Brünnhilde und Siegfried trifft. In der Darstellung von deren Herkunft verkürzt und verdichtet Wagner die nordische Perspektive, indem er sowohl Siegfried als auch Brünnhilde in ein ganz enges Verhältnis zu Wotan bringt. Siegfried ist der Sohn des Geschwisterpaares Siegmund und Sieglinde, das Wotan mit einer menschlichen Frau gezeugt hatte. Auf Siegfried, dem Enkel also, ruht des Gottes letzte Hoffnung. Er ist der Held, der ohne göttlichen Beistand den Ring aus der Riesen Gewalt zurückgewinnen und damit das den Göttern drohende Ende abwenden soll. Noch näher als Siegfried steht Brünnhilde dem Gott. Das Verhältnis von Wotan und der Walküre vertieft Wagner, indem er es mit dem alten, der Verehrung der mütterlichen Erde entkeimenden Mythos von dem ersten Götterpaar, dem Bunde zwischen Himmelsgott und Erdgöttin, verknüpft. Im Norden vermählt sich Odin der Erdgöttin Yord und zeugt mit ihr Thor. Wagner nun läßt dem Bunde Wotans mit Erda-Wala Brünnhilde entsprießen. Erda ist das „ewige Weib", die Trägerin der „Urmütter-Weisheit"; ihr „Schlaf ist Träumen", ihr „Träumen Sinnen", ihr „Sinnen Walten des Wissens". Um ihren Rat zu hören,

schreckte Wotan sie immer wieder aus ihrem Schlaf, und einmal empfing der „Schoß der Welt" von ihm ein Pfand:

„Der Welt weisestes Weib", Brünnhilde,
gebar die Wala.

In Brünnhilde wirken die urmütterlichen Kräfte, die ihr das Wissen um die letzten Dinge geben, fort, und wenn den Göttervater schwere Sorgen bedrücken, wendet er sich an sie um Trost und Rat.

Wie die Walküre Brünnhilde um der Liebe willen ihre Macht und ihr Wissen und damit ihre Gottheit aufgibt, wie sie unter der Gewalt dieses bisher nicht gekannten Gefühls und des nun ihr gehörenden Ringes vergißt, die Welt von dessen Fluch zu befreien, dann aber durch den Tod des geliebten Helden zu ihrem ursprünglichen Wesen zurückfindet und, wieder wissend geworden, die befreiende Tat vollbringt, diese Entwicklung der Wagnerschen Brünnhilde gilt es nun in ihren dramatischen Höhepunkten, die zugleich eine genaue Analyse der Gestalt ermöglichen, festzuhalten.

In „Walküre" ist Brünnhilde die bestimmende Hauptgestalt. Das Grundthema dieser Tragödie, der Sieg lebenswarmer und mitleidsvoller Menschlichkeit über das harte Pflichtgebot, dem die Wunschtöchter unterworfen sind, erscheint als der innere tragische Kampf Brünnhilds. Daß es gerade die erste unter den Walküren und die Vertraute Wotans ist, die den Gehorsam bricht und sich von der Götterwelt lossagt, gibt dem hier gestalteten dramatischen Gegensatz eine scharfe Zuspitzung.

Am Anfang von „Walküre" sehen wir Brünnhilde noch als stolze und von Wotan bevorzugte Schildmaid. Der Gott hat in ihr der Mutter Einsicht in die tiefsten Geheimnisse der Welt erkannt, und wie er immer wieder „in den Schoß der Welt" hinabtauchte, um der Erda weisen Rat zu empfangen, so wendet er sich jetzt vertrauensvoll an die Tochter. Das, „was keinem in Worten" er kündet, das nahe Götterende, darf er ihr mitteilen, denn:

mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir.

Aber gerade die tiefe Gemeinsamkeit im Fühlen und Wollen muß die Ursache ihrer Entzweiung sein. Brünnhilde steht dem Erleben Wotans so nahe, daß sie seine geheimsten Wünsche und so auch seine Liebe zu Siegmund erkennt. Sie weiß, daß er nur dem Zwang Frickas folgte, als er ihr gebot, diesen Helden Walhall zuzuführen. Wie Brünnhilde nun „zu böser Schlacht" bange schleicht und ihr bei dem Gedanken, daß sie Siegmund fällen soll, zum erstenmal die Waffen schwer werden, ist sie schon nicht mehr des Vaters „blind wählende Kür". Die Unlust am Kampf ist das erste Zeichen des bevorstehenden Bruches, und dieser wird unvermeidlich sein, wenn

über Brünnhilde, deren besserem Wissen das Amt entgegensteht, das sie zum Werkzeug des Gottes macht, ein rein menschliches Gefühl Macht gewinnt. Noch ist sie ganz Walküre, und als solche tritt sie in strahlender Schönheit vor Siegmund, den „Todgeweihten". Sie kündet ihm von der „ewigen Wonne" Walhalls, an der er bald Teil haben soll. Bei der Geliebten zu sein, bedeutet diesem aber mehr als jene „spröden Wonnen". Seine Liebe zu Sieglinde ist so stark, daß er, da er sich nun den Tod beschieden weiß, die Geliebte eher töten will, als sie einem andern zurücklassen. Ein tiefes Mitgefühl für das bedrohte Paar ist in Brünnhilde wachgeworden. Die stolze Götterjungfrau, die bisher stets ihren Dienst mit kalter Hand verrichten konnte, gerät angesichts dieser mächtigen Liebe in einen schweren seelischen Konflikt: Zum erstenmal regt sich in ihrem Innern etwas, das sich der Forderung ihres Walkürentums entgegenstellt. Dieses neue Gefühl steigert und vertieft sich in dem Maße, wie sich die Liebe Siegmunds in ihrer Unbegrenztheit offenbart, und zuletzt kann Brünnhilde nicht anders als jener Regung mitleidiger Liebe folgen: Gegen den Befehl Wotans versucht sie, Siegmund zu schützen. Brünnhilde hat ihr Walkürentum aus Mitleid geopfert. Das eigenmächtige Handeln und die einmal gezeigte Empfänglichkeit für menschliche Leidenschaften scheiden sie von Walhall und Wotan. Dieser verbannt sie aus seinem Angesicht:

> Wunsch-Maid warst du mir: gegen mich doch hast du gewünscht;
> Schild-Maid warst du mir: gegen mich doch hobst du den Schild — —
> Walküre bist du gewesen — —[3])

Am Schluß von „Walküre" erklingt bereits das Grundmotiv der nun einsetzenden Liebes- und Erlösungstragödie. Brünnhilde erbittet von Wotan, bevor dieser sie in Schlaf versenkt, er möge ihr den Wälsungensproß, für den sie schon den Namen Siegfried bestimmt hat, zum Erwecker und Gatten bestimmen. Diese Bitte verrät uns, welche große Wandlung sich im Innern der Walküre vollzogen hat. Die erste Gefühlsäußerung Brünnhild's war Mitleid mit dem bedrohten Paar. Dem Mitleid beginnt nun ein weit mächtigeres Gefühl, die Liebe zu entkeimen, und diese Liebe wird, wenn

3) Bei Wagner finden wir die Begriffe Wunsch- und Schildmaid sinnvoll verallgemeinert. Mit den von ihm erfundenen Bezeichnungen Los-Kieserin und Helden-Reizerin veranschaulichen sie bei ihm das vielseitige Wesen der Walküre, während in der nordischen Sage Wunsch- und Schildmaid eine besondere Funktion haben und sich von der Walküre unterscheiden. Die Wunschmaid, gewöhnlich die Tochter eines irdischen Fürsten, die von Odin adoptiert und in die Schar der Walküren aufgenommen werden kann, steht sozusagen zwischen der göttlichen und zu Walhall gehörenden Walküre und dem Schildmädchen, einer Lieblingsgestalt der nordischen Dichtung, die dem wirklichen Leben entstammt. Als Gefolgin Odins war letzteres von dem Dienst in Walhall ausgeschlossen; es versah nur in der Schlacht das Walkürenamt.

Brünnhilde als menschliches Weib aus ihrem Zauberschlaf erwacht ist, sich zuerst als größtes Lebensverlangen äußern und die Ursache tragischen Schicksals sein, dann aber als mitleidsvolle und den Eigenwillen ausschließende Liebe der Welt die Erlösung bringen.

Die Antithese von sehnendem Begehren und entsagender Willensverneinung, von Wirklichkeitsfreude und Weltflucht ist für Wagners Schaffen bezeichnend. Diese Gegensätze verkörpern Feuerbach und Schopenhauer, sie liegen aber zugleich im Urgrunde von Wagners Wesen, und deshalb kann sie der Dichter aus eigenem Erleben lebendig gestalten. Als Wagner mit Schopenhauer bekannt wird (1854), sind der „Ring", der „Tannhäuser" und der „fliegende Holländer" bereits gedichtet. Doch bewegt den Holländer schon zutiefst die Frage, ob sein Leid von der Geliebten wie das ihrige empfunden würde, und Senta selbst ist bis in die letzte Faser ihres Wesens von Mitgefühl erfüllt. Im „Ring" ist die dramatische Gestaltung dieses Gegensatzes wohl am kraftvollsten und überzeugendsten. Die innere Entwicklung von Brünnhilde und Wotan bedeutet im großen gesehen den Übergang von Feuerbachscher zu Schopenhauerscher Weltanschauung. Verstärkt und verdeutlicht wird der Konflikt durch die gegensätzliche Grundstimmung von „Siegfried" und „Götterdämmerung". Senta, Elisabeth und Brünnhilde bringen Erlösung, und bei diesem Erlöseramt spielen Mitleid und Entsagung die entscheidende Rolle. Nicht aber enden diese Werke in Schopenhauerschem Pessimismus: Wagners Individuum erlöst ein anderes, Brünnhilde die Gemeinschaft; ihre Tat verweist auf eine bessere Zukunft.

In „Siegfried" findet die Tragödie Wotans, soweit diese von dem Dichter dramatisch gestaltet wird, ihren Abschluß. Der junge Held zerschlägt des Gottes Speer, „das Schaft der Welt", und kündigt durch diese Tat die Endkatastrophe, die „Götterdämmerung", bereits an. Der großartige Zusammenhang, in den Siegfried, Wotan und die beiden engverbundene Brünnhilde gestellt sind, gibt dem Ganzen die zwingende, unentrinnbare Grundstimmung. Rasch und mit dramatischer Steigerung schreitet die Handlung von den ersten Jugendtaten Siegfrieds über die bedeutsame Begegnung mit dem Göttervater auf ihren Höhepunkt, die Erweckung der schlafenden Walküre. Mit einem begeisterten Hymnus auf die Liebe endet das Heldenspiel. Noch äußert sich diese Liebe als dämonischer, die Erfüllung im Diesseitigen suchender Lebensdrang. Es bedarf erst des großen Leids, damit die Liebe der Heldin — geläutert von jedem irdischen Verlangen — das große Erlösungswerk vollbringen kann.

Nachdem Siegfried den Ring gewonnen hat, glaubt Wotan die Welt von dessen Fluch bald befreit. Der Götter Ende bekümmert

ihn nun nicht mehr. Er hat den selbstlosen Gedanken gefaßt, dem jungen Helden und Brünnhilde, die das Ewig-Junge verkörpern und die „erlösende Weltenthat" vollbringen sollen, sein Erbe abzutreten.

Mit dem letzten Kuß Wotans in „Walküre" sollte Brünnhilde die Gottheit genommen sein. Die von Siegfried zu neuem Leben Erweckte fühlt sich aber immer noch als das „ewig Teil" des Vaters, und dieses Gefühl des Ewig-Seins lebt auch in ihrer Liebe zu dem Helden. In höchster Entzückung gesteht sie ihrem Erwecker, daß damals schon, als sie für seinen Vater eintrat, die Liebe zu dem noch Ungeborenen ihre Gedanken bestimmte; diese Liebe allein ließ sie Wotans tiefsten Wunsch erraten und gegen dessen Willen handeln. Ihre Liebe ist so von zeitloser Natur und frei von jeder Sinnlichkeit:

Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
Heilig schied sie aus Walhall.

Brünnhilde bleibt sich ihrer göttlichen Herkunft bewußt und sucht deshalb ihre Jungfräulichkeit zu wahren, weil sie erst mit deren Hingabe endgültig — das entspricht der alten Vorstellung — ihr Walkürenamt verliert. Nun aber, da ihr Helm und Brünne, die Symbole ihrer Unberührtheit, von dem Helden genommen sind, ist sie der Welt des Menschlich-Triebhaften, in der Siegfried lebt, ausgeliefert. In dieser verläßt sie ihre Weisheit: Ein „trauriges Dunkel trübt mir den Blick". Angst und Schrecken empfindet sie vor der so anders gearteten Liebe Siegfrieds, die auf den Genuß im Augenblick gerichtet ist. Sie ahnt, daß Siegfrieds Berührung sie trüben wird. Von ihrem göttlichen Wesen aber hat sie schon zu viel eingebüßt, als daß sie sich dem Helden, der „Lust der Welt", noch versagen könnte. Nach einem letzten, nur mehr kurzen inneren Kampf scheint das erwachende Weib endgültig die Walküre besiegt zu haben. In Siegfrieds Armen verläßt sie ihr „himmlisches Wissen":

Jauchzen der Liebe
jagt es davon.

Der Gedanke an die verlorene jungfräuliche Herrlichkeit und die Angst vor dem gewaltigen neuen Gefühl sind untergegangen im stürmischen Jubel dieser mit elementarer Wucht zum Ausbruch kommenden irdischen Liebe. Im Überschwang leidenschaftlicher Lebensfülle schließen beide den Liebesbund; in diesem Augenblick denkt Brünnhilde nicht mehr daran, den drohenden Untergang von der Götterwelt abzuwenden. Am Schluß von „Siegfried" ist so mit ihrer Absage:

Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub
deine stolze Burg!
Leb' wohl, prangende
Götter-Pracht!
Ende in Wonne
du ewig Geschlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
Das Runenseil!
Götter-Dämm'rung
dunkle herauf!

das Ende der Götter entschieden, und Siegfrieds Gruß:

Heil der Welt,
der Brünnhild' erwacht!

kündigt schon wie ein heller Fanfarenstoß das große Erlösungswerk der Heldin an.

Das Geschehen der „Götterdämmerung" bewegt sich in den Grenzen des menschlich Tragischen. Wotan tritt hier nicht mehr auf. In erster Linie geht nun von Brünnhilde die die Handlung vorwärtstreibende Kraft aus. Für die dramatische Gestaltung — Aufbau und Motivierung, Schürzung und Lösung der tragischen Gegensätze — ist ihre Gestalt bestimmend. In dem Augenblick, wo das leid- und lebendurchglühte Weib das Ganze wieder hellsichtig überschaut, wird Brünnhilde zum Angelpunkt der gewaltigen Doppeltragödie: Die Göttervernichtungs- und die Weltversöhnungstragödie vereinigen sich in ihrem Bewußtsein und finden durch sie ihr versöhnendes und erhebendes Ende. Da hier das tragische Schicksal des Weibes Brünnhilde im Vordergrund steht und die Lösung des Konfliktes in die heiligende Reinheit edler Weiblichkeit und hoher Menschlichkeit gelegt wird, gewinnt das Lyrisch-Innerliche gegenüber „Siegfried" und „Walküre" noch an Stärke und die dramatische Charakterzeichnung an Lebenswärme und Wahrheit.

In der Abschiedsszene zwischen Siegfried und Brünnhilde am Eingang der „Götterdämmerung" enthüllt uns der Dichter das innerste Wesen der Heldin. Brünnhilde steht als das nur noch liebende Weib vor uns. Ihres heiligen Wissens und ihrer magdlichen Stärke bar, kann sie „nur gönnen — nicht geben mehr". Wenn diese Liebe auch darin, wie sie zur bedingungslosen Hingabe drängt, einen ganz weiblichen und irdischen Charakter trägt, so läßt sie doch das in Brünnhilde immer noch fortwirkende göttliche Erbe erkennen. Der Augenblick und die bloße Gegenwart des Geliebten bestimmen ihre Liebe nicht, sondern diese überwindet Raum und Zeit: das „weihvolle Paar!"

Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Wie die Mutter oft Wotan, so hat Brünnhilde Siegfried ihr ewiges Wissen mitgeteilt; doch dieser gesteht, daß ihr „Lehren" ihn „unbelehret" ließ; ihm genügt das Wissen, daß Brünnhilde ihm lebt und ihn liebt. Aus diesem Geständnis und der eindringlichen Mahnung Brünnhild's:

Gedenk' der Liebe,
der wir leben!
Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Brust!

geht hervor, daß sie dem Helden überlegen bleibt, weil ihrer Liebe eine höhere Zielsetzung eigen ist. Jedoch die Fluchgewalt des Ringes, den sie nun als das Liebespfand Siegfrieds besitzt, verwirrt ihre göttliche Natur vollend, wandelt auch ihre Liebe in blinde Leidenschaft, die sie vergessen läßt, das Notwendigste zu tun. Die Walküre Waltraute, die ihr den sehnlichsten Wunsch Wotans übermittelt:

Des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!

erkennt den „Taumel", von dem die „Törin" erfaßt ist. Brünnhilde kommt kein Gedanke an die furchtbare Bedeutung des Ringes auf:

Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfrieds Liebe:
Siegfrieds Liebe — —
wahrt mir der Reif.

Sie ist in ihrer Entwicklung von der göttlichen Walküre über verschiedene Stufen des Menschseins zu einem Wesen, das in seiner hohen Einsicht wieder zur „Urmütter-Weisheit" und damit zum göttlichen Ursprung zurückgefunden hat, nun an dem Punkt angelangt, wo sie gänzlich in menschlicher Leidenschaft und irdischem Glücksverlangen befangen ist. Des Göttervaters Not rührt sie nicht mehr. Selbst nicht „um Walhalls Elend zu enden", gibt sie den Ring hin und vergißt so, „die erlösende Weltenthat zu wirken". Welch Verderben der Ring im Bereich der Liebe schafft, zeigt sich sofort: Siegfried, durch den Zaubertrank seiner Erinnerung beraubt, durchdringt in Gunthers Gestalt die Waberlohe. Der Ring, auf dessen schützende Macht Brünnhilde fest vertraut, wird ihr von dem Werber entrissen, und sie muß als ohnmächtiges menschliches Weib dem fremden Recken ins Brautgemach folgen[4]).

4) Das Motiv des Brautkampfes, das der ursprünglichen Sage fremd war und in den Nibelungendichtungen der Wagner vorausgehenden Dramatiker nur stö-

Die Begegnung zwischen Brünnhilde und Siegfried am Gibichungenhof muß mit zwingender Notwendigkeit zum tragischen Höhepunkt und zur Katastrophe führen. Der tragische Gegensatz ist nun durch das Motiv des Zaubertrankes und der zerstörenden Macht des Ringes so vertieft, daß er mit der Gewalt eines unabwendbaren Geschicks wirkt. Jedes Moment der Handlung ist hier durch die seelischen Reaktionen Brünnhild's bestimmt. Die Szene ist in eine lebenswarme Grundstimmung getaucht und von Wagner so innig nachgefühlt und gestaltet, daß sie ganz menschlich berührt. Brünnhilde ist durchhaucht und beseelt von edler und reiner Weiblichkeit. Von ihr, dem in seinem heiligen Liebesgefühl verletzten Weib, geht eine tiefe Wirkung aus.

In düsterem Schweigen und mit gesenktem Blick war sie Gunther an den Gibichungenhof gefolgt, um hier Siegfried als den Gatten Gutrunes wiederzusehen. Ein tiefer Schrecken lähmt die Heldin. Nur wenige Worte lösen sich aus ihrem gärenden Innern, doch spiegelt jedes das Entsetzen wider, das Brünnhilde gepackt hat. Sie, die jede Beziehung zur Götterwelt gelöst und allein jene unbegrenzte Liebe zur Grundlage ihres Lebens gemacht, muß nun auch diese zerstört sehen. Siegfried kennt sie nicht mehr! Bei dieser bitteren Erkenntnis schwinden ihr die Sinne, und der ihr zunächst stehende Siegfried muß sie stützen. Da entdeckt sie an seiner Hand den Ring, den ihr doch Gunther raubte, und nun erfolgt die Entdeckung des Betrugs Schlag auf Schlag.

Wir sehen, wie Wagner in überzeugender Weise die Idee von der Fluchgewalt des Ringes zum durchgehenden Grundmotiv seines Werkes macht und zugleich durch den Gegenstand selbst — ohne daß dabei der Eindruck des Blind-Zufälligen entstünde — die äußere Handlung fortbewegt. Nun hat der Ring zur Entdeckung des Betruges und damit zur Entladung des Konfliktes geführt. Brünnhild's übermäßiger Schmerz verwandelt sich in einen ebenso grenzenlosen Haß: Nur mit dem Tode des vermeintlich Treulosen kann das Vergehen gesühnt werden. In der Art, wie die Heldin die Entdeckung des Betrugs aufnimmt, stimmt sie mit der Gestalt Hebbels überein. Dieselbe seelische Erschütterung und das gleiche Gefühl verletzten Stolzes. Sie, die sich dem höchsten Helden ebenbürtig fühlt, ist durch diese Behandlung als Sache tödlich getroffen. Dunkel ahnt sie schon, daß hier ein geheimnisvoller Zauber am Werk und ihr Schicksal ein unentrinnbares Götterverhängnis ist. Aber ohne ihre

---

rend wirkte, ist, wenn wir es durchaus in der oben geschilderten Szene übernommen sehen wollen, in der neuen Form doch kaum wiederzuerkennen. Die peinliche Wirkung des Athletenstückes im Brautgemach erspart uns Wagner. Den Vorgang der Ringnahme kann er sich ruhig vor unsern Augen abspielen lassen, denn seine Brünnhilde ist nicht mit Riesenkräften begabt, und so bewegt sich der ganze Auftritt in menschlichen Grenzen.

frühere göttliche Einsicht steht sie diesem Rätsel hilflos gegenüber. Als das in seinem innersten Lebensnerv, in seinem Ehrgefühl, verletzte Weib kennt ie nur noch das Verlangen, sich für die ihr geschehene Schmach zu rächen. Sie bezichtigt Siegfried des Treubruchs auch Gunther gegenüber, nicht habe Nothung zwischen ihnen gelegen, sondern Siegfried habe ihr „Lust und Liebe" abgezwungen. Mit dem Geheimnis, wo er zu treffen sei, liefert sie den Helden an Hagen aus. Daß diese Brünnhilde ohne Zaudern dem Geliebten auf den Scheiterhaufen folgen wird, wenn sie erkannt hat, daß der Held treu geblieben war, läßt sich erraten.

Brünnhilde sichert Wagners großer Tetralogie den harmonischen Schluß. Siegfrieds Tod erweist sich als das notwendige Opfer, das für die Erlösung der Welt vom Fluche des Goldes gebracht werden mußte. Der Held selbst, der bisher naive und heitere Sinnenmensch, geht mit geläutertem Herzen in den Tod. Seinem brechenden Auge offenbart sich Brünnhilde als die „ewige" und „heilige Braut". Brünnhilde aber hat durch des Geliebten Tod wieder göttliches Wissen erlangt. Ihrem freien Blick enthüllt sich nun die letzte Ursache alles Geschehens, von des Göttervaters Unrast angefangen bis zu Siegfrieds Untergang:

Meine Klage hör'
du hehrster Gott! — —
mich — mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib! —
Weiß ich nun alles, was dir frommt? —
Alles! Alles!
Alles weiß ich:
Alles ward mir nun frei!

Jetzt kann Brünnhilde ihr Erbe antreten. Der Ring wird an ihrer Hand durch des Feuers Glut von seinem Fluche gereinigt und dann den Rheintöchtern zurückgegeben werden. Von dieser bevorstehenden „erlösenden Weltenthat" sollen die Raben dem Göttervater berichten. Auf dem Holzstoß vereint sich Brünnhilde mit Siegfried, den Ring holen sich, nachdem sein Fluch noch Hagen und Gunther getroffen hat, die Wasserfrauen zurück, die Götterburg geht in Flammen auf: Dieser Schluß symbolisiert den Sieg, den ein neues, in Brünnhilde Gestalt gewordenes Menschentum über die schuldig gewordene Götterwelt davonträgt. Eine selbst- und zeitlose Liebe, die nur unter dem Zwange eines ewigen Fluches vorübergehend in blinde Leidenschaft verwandelt werden konnte, ermöglichte die Erlösungstat. Freiwillig gab Brünnhilde ihre göttliche Natur hin; von dem heldenhaften Menschen aber, als der sie sich in dem gewaltigen Ringen behauptet, und von dem liebenden Weib, das zum

Schluß wieder zur mütterlichen Erde, die hier als Urquell alles Wissens zugleich die erlösende, mitleidsvolle Liebe in sich birgt, zurückfindet, geht eine erhebende und befreiende Wirkung aus.

Indem Brünnhilde das Schicksal Siegfrieds teilt, aber auch den Willen Wotans ausführt, findet Wagner in ihrer Person die Möglichkeit zur Zusammenfassung der im „Ring" mit dichterischer Kühnheit und dramatischer Kraft gestalteten Ideen. In ihrer Gestalt kann er alle Motive der in den verschiedensten Zeiten und Gegenden spielenden und das Schicksal aller Wesen umspannenden Handlung zu dem einen großen Hauptthema verdichten, der Tragödie von dem Untergang der Götter und der Erlösung der Welt.

Vor der musikalischen Ausführung seines Werkes ließ Wagner am Schluß seiner gigantischen Dichtung Brünnhilde noch einmal in wenigen Schlußstrophen seine philosophischen Erkenntnisse aussprechen, die er im „Ring" verarbeitet hatte. Die im Schicksal der Heldin gestaltete Idee leuchtet aus den Versen:

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk,
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein. —

und in einer zweiten Fassung:

Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf — —

Wagner strich später diese Strophen, weil deren Sinn nun in der Gewalt und in dem Reichtum des musikalischen Ausdrucks eine überzeugende Bestimmtheit gefunden hatte. Immerhin verdeutlichen diese aber, welches Problem und was für eine Lösung er im „Ring" und in seinen Dichtungen überhaupt aufzeigt.

Was sich aus dem Verlauf unserer Untersuchung bereits ergeben hat und in diesen Versen noch einmal in aller Deutlichkeit ausgesprochen wird, können wir als Grundmotiv in jedem der Hauptwerke Wagners feststellen: Es ist die Liebe — entweder die erlösende Liebe des sich opfernden Weibes oder die sich als unendliche

Sehnsucht nach dem weiblichen Ideal äußernde Liebe des Mannes —, die für deren inneren Gehalt, Aufbau und Motivierung immer von zentraler Bedeutung ist.

In fast allen Dramen Wagners gelingt einem Ich die befreiende Tat der Erlösung, und wenn wir von Parsival absehen, ist es immer ein Weib, über das der Heilsweg führt. Dieser Gedanke von der erlösenden Liebe des Weibes findet im „Ring" seine letzte Steigerung und Vertiefung; hier wird nicht nur ein Mann durch das Weib, sondern die ganze Menschheit durch das Ewig-Weibliche erlöst. Die Größe des Weibes, das zum Werkzeug der Erlösung werden kann, liegt für Wagner in dessen Opferbereitschaft und Fähigkeit, übermenschlich zu leiden. Brünnhilde mußte nun, wenn an ihr die heldisch-tragische Haltung — wie sie für die alten Quellen charakteristisch ist — zum Ausdruck kommen sollte (und das ist bei Wagner der Fall), notwendig über das Weibliche in diesem begrenzten Sinne hinauswachsen. Die in der Romantik wurzelnde Ausdeutung des Christentums als eine Religion des Mitleids und der Liebe, die später stark den „Parsival" beeinflußte, konnte in der Gestalt Brünnhild's nicht den Niederschlag finden, wie es auf den ersten Blick scheint. Auch Brünnhild's Liebe entkeimt dem Mitleid, aber sie erschöpft sich nicht darin; denn die Heldin zieht sich nicht resigniert zurück, nachdem die Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen ihren Lebensdrang gebrochen hat, sondern nun erst erfährt ihre Liebe die letzte Steigerung, und ihre Erlösertat bleibt die höchste Leistung eines persönlichen Willens. Ebenso ist der Flammentod der Heldin nichts weniger als ein Opfergang, sondern die durch ihre heldische Gesinnung und starke Liebe motivierte einzigmögliche Lösung des Konflikts.

Indem Wagner Erweckungs- und Werbungssage in einen organischen Zusammenhang bringt und auf eine erste Begegnung zwischen Siegfried und Brünnhilde nicht nur, wie dies Hebbel tut, mit ungewissen Andeutungen eingeht, sondern diese als Vorverlobung ganz bewußt übernimmt, gewinnt er die überzeugende Voraussetzung für den eigentlichen dramatisch-tragischen Konflikt. Darüber hinaus zeigt er seine Heldin in einer mythischen Sphäre, die frei ist von jedem elementaren Zauber, und gesteht ihr eine hohe sittliche, uns erhebende Mission zu, während uns bei Hebbel die dunkle Herkunft Siegfrieds und Brünnhild's und die Gefahr, die mit deren Vereinigung der Menschheit droht, bedrücken. Brünnhilde ist bei Wagner das Siegfried schicksalhaft bestimmte Weib, denn des Dichters Ansicht ist, daß nur gleichgeartete Menschen sich wirklich lieben können. „Nur starke Menschen kennen die Liebe. ... Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demuth und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist

Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag"[5]). So steht Gutrune weit unter Brünnhilde und entspricht keineswegs Siegfrieds Wesen; nur durch Trug und List kann sie ihn zum Gatten gewinnen. Hier glaubt Wagner „einen großen Zusammenhang aller echten Mythen" zu erkennen. In dem Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhilde und dem Tristans zu Isolde sieht er nur zwei Varianten desselben einen mythischen Verhältnisses. „Die völlige Gleichheit" liegt für ihn darin, „daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwang einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet"[6]). Das Verhältnis Brünnhild's zu Siegfried ist so von Wagner ganz anders aufgefaßt als von Hebbel. Der Unterschied zwischen den Brünnhildgestalten und den Nibelungendichtungen beider überhaupt ist in erster Linie durch die verschiedene Stellung begründet, die die Verfasser zum Mythos und deshalb auch zu den Quellen einnehmen. Wagner folgt der Edda: Brünnhilde und Siegfried lieben sich gegenseitig; sie sind zwei gleichgeartete und gleichhohe Menschen, deren Vereinigung ein ewiges Gesetz will. Hebbel muß das Verhältnis der beiden, da ihn bei dessen Gestaltung seine Vorlage im Stiche ließ, nach eigener Idee behandeln: Siegfried liebt Brünnhilde gar nicht; ein elementarer, jeden Eigenwillen ausschließender Urtrieb treibt sie zueinander hin. Welche Motivierung hier sittlicher und ästhetischer ist, braucht nicht erst untersucht zu werden. Hebbel erkennt dem Mythischen in der Dichtung keine entscheidende Bedeutung zu. Das Mythische schließt bei ihm immer das Menschliche aus. Wagner dagegen sieht gerade im Mythos die Form der reinen Menschlichkeit: Der Mythos ist das „namenlos entstandene Gedicht des Volkes"[7]), und seine höchste Bedeutung liegt darin, „daß er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist"[8]). In den „Nibelungen" gestaltet er den ein „ganzes Weltverhältniß", nämlich die ganze Menschheitsgeschichte umfassenden Urmythos, zu dem der „Tristan" und „Parsival" die notwendigen Ergänzungsakte sind. Die innige Durchdringung von Mythischem und Allgemein-Menschlichem bringt er in der Gestalt Brünnhild's am reinsten und ergreifendsten zum Ausdruck.

Vor allem ist es die Gebundenheit Wagners im deutschen Volkstum, das Erlebnis deutschen Landes und deutscher Vergangenheit, was ihn zu der echten Grundlage germanischen Wesens zurückfin-

5) G.Schr. III, 42.
6) Ebenda VI, 378 f.
7) Ebenda VII, 143.
8) Ebenda IV, 81.

den läßt. Schon 1866 weiß er, daß das Ideal seiner Kunst „mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt", daß „nur das Deutschland, das wir lieben und wollen"[9]), es verwirklichen kann.

Von Anbeginn sucht Wagner in seinen Dichtungen das „Wahrhaft-Weibliche" zu ergründen. Mit dem „Fliegenden Holländer" hebt sein Suchen nach dem „noch unvorhandenen, ersehnten, geahnten, unendlich weiblichen Weib" an[10]). Es ist das Weib, „nach dem sich der „fliegende Holländer" aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; ... das „dem Tannhäuser" ... den Weg nach Oben wies"[11]); von dem Lohengrin unbedingten Glauben verlangt, ohne daß er sich zu erklären braucht. Wenn nun Wagner von Brünnhilde sagt, nie sei dem Weib eine solche Verherrlichung widerfahren, dann gibt er damit zu erkennen, daß er das „Wahrhaft-Weibliche", dem er in Elsa „mit Sicherheit ... auf die Spur"[12]) gekommen ist, in Brünnhilde endlich in seiner reinsten Form gefunden hat. Indem er diesem in seinem Sinne typisch weiblichen Element im „Ring" die höchste motivische Bedeutung zuweist, findet er eine neue Möglichkeit, das tragische Wesen der Heldin dramatisch zu gestalten.

4. Paul Ernst.

Paul Ernst ist der Ansicht, „daß ein Dichter immer nur eine Tragödie dichten kann", und ihm ist diese Tragödie, nachdem sich „das tragische Erlebnis" bei ihm „seit ‚Demetrios' immer mehr vertieft hatte", „endlich in ‚Brunhild'" gelungen[1]). Wenn wir einen kurzen Blick auf des Dichters Einstellung zu dem Problem des Tragischen werfen und uns vergegenwärtigen, welche Forderungen er an eine strenge Tragödie stellt, dann wird — da er ja alle diese Forderungen in „Brunhild" erfüllt hat — sofort einleuchten, daß er dem inneren Gehalt des überkommenen Sagenstoffes eine ganz neue Wendung geben muß, und es wird hier bereits deutlich werden, wo und in welcher Richtung wir das Originale seiner Schöpfung zu suchen haben.

Die Tragödie großen Stils setzt eine aristokratische und heroische Grundhaltung voraus: „Wenn diese Tragödie gedichtet ist, dann ist ein Bild geschaffen, als ob es nur Persönlichkeit und Schicksal gibt"[2]). Die Tragödie bleibt ein Vorrecht für den irgendwie überragenden Menschen, und dieser muß frei sein „von aller zeitlichen,

9) Briefe an Jul. Fröbel und Graf Enzenberg im April und Juni 1866.
10) G.Schr. IV, 328.
11) Ebenda IV, 362.
12) Ebenda IV, 369.
1) Ein Credo I, 30 ff.
2) Geist werde wach! S. 11.

sozialen und sonstig zufälligen Beschränkung"[3]). Die Kantsche Moralphilosophie taugt deshalb für den Tragiker Paul Ernst nicht: Sie ist da für „die Bedürfnisse der großen Menge"[4]). Die tragischen Helden aber nehmen ihre Lebensgesetze nicht aus der Wirklichkeit, sie handeln nicht nach Maximen, die sich verallgemeinern lassen, sondern stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zur letzten Lebensgesetzlichkeit: Gott hat ihnen das Gesetz, nach dem sie notwendig leben müssen, in ihre Brust gelegt. Schicksal der großen Persönlichkeit ist, daß sie „stets die Schranken überschreiten muß"[5]); für ihre geistige Freiheit bezahlt sie mit dem menschlichen Glück. Indem sie jedoch das ihr zugemessene Leid als notwendig erkennt und stolz die Folge ihres Schicksals zieht, bejaht sie jederzeit das Leben bis ins Letzte. Dieses „Jasagen zum Leben" muß in der Tragödie überall zu spüren sein, denn Gott schenkte dem Dramatiker die Gabe, „nicht zu sagen, was er leidet, sondern wie das Leid überwunden wird"[6]).

Die höchste Möglichkeit der Tragödie sieht Paul Ernst darin, dem Zuschauer einen Einblick in das innerste Wesen der Menschen zu geben. Alles dramatische Geschehen, das nur äußere Vorgänge darstellt, alles dem Reichtum des Lebens und der Besonderheit einer Zeit entsprießende Zufällige und Augenblickliche, ist ohne Belang und kann sich hinter der Bühne abspielen; allein in der Enthüllung des Seelenhaften liegt der Wert der Tragödie. Der Charakter und die Psychologie der Personen sind für die Entwicklung des Tragischen nicht von Bedeutung, sondern Tragik haben wir nur da, wo eine metaphysisch verankerte Notwendigkeit sich dem freien Willen des Helden entgegenstellt. Die Tragödie „entsteht durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten; in dem Kreuzpunkt befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen ihm als sein seelischer Kampf, den er kämpfen soll; bei dieser Aufgabe entfaltet er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit"[7]). Ein überpersönlich und unerklärlich Schicksalhaftes, ein unbedingt Notwendiges schafft den tragischen Konflikt, und der einzige Gegenstand des Dramas ist der Kampf des Menschen mit seinem Schicksal: Es ist ein Gegeneinander von Notwendigkeiten, in dem die sittliche Größe des Helden das allein Entscheidende ist. Dadurch daß P. Ernst alle menschliche Größe in die Sittlichkeit verlegt, macht er die Gesinnung und das sittliche Handeln zum beherrschenden Grundmotiv seiner Tragödie. In den „Selbstvervoll-

3) Ein Credo I, 102/3.
4) Erdachte Gespräche, 126.
5) Erd. Gespr., 126 f.
6) Ebenda, 266.
7) Weg zur Form, 121.

kommnungsidealen" Goethes, „deren letzter Inhalt" für ihn ist, „daß einer sein eigenes Wesen erkennt und es in Stolz und Vornehmheit durch fortgesetzte Reinigung zu einer reinen Gestalt herausarbeitet", findet er das „sittliche Ideal" für seine Dramen[8]). Fest und sicher ergreift P. Ernst diesen seiner Zeit so fern liegenden idealen Gehalt und gibt ihm in „Brunhild" seine tiefste und kraftvollste dichterische Gestaltung.

Es ist klar, daß es P. Ernst bei der oben geschilderten Anschauung von der Aufgabe der Tragödie nicht darauf ankommen wird, in seiner „Brundhild" ein im Gang der Handlung und in der Verknüpfung der Motive sagengeschichtlich echtes Bild aus dem Nibelungenstoff zu geben. Seine Dichtung ist nur insoweit von der Sagenüberlieferung abhängig, als sie Brunhild „das Recht wiedergeben" soll, „das sie in der alten Sage hatte". In der Brünhild der Edda sieht unser Dichter die tragisch bei weitem stärkste Gestalt: An ihr wird er also das Maß für seine Heldin nehmen. Wenn er im übrigen auch nicht streng der nordischen Überlieferung folgt, so besitzt er doch die Kraft der Gestaltung und die erforderliche Weite des Blicks, um den inneren Kern, den mythischen Gehalt Brunhilds sinnvoll zum Ausdruck zu bringen.

P. Ernst ist bestrebt, seinen Dramen die Form der antiken Tragödie, die er bei Sophokles am reinsten und ausgeprägtesten fand, zu geben; am nächsten kommt er diesem Ziel in „Brunhild". Dieses Drama erfüllt sich zwischen Morgen und Abend desselben Tages. Durch die Einheit des Ortes und der Zeit wird die Handlung auf die knappste Form gebracht. Mit chorartigem Einsatz beginnt P. Ernst. Statuenhaft stehen am Anfang eines jeden Aktes der Wächter und die Magd. Sie geben, losgelöst von dem dramatischen Geschehen und doch durch die Verschiedenheit ihrer Charaktere auf den großen tragischen Gegensatz vorbereitend, in lyrischer Rede und Gegenrede die zwingende Grundstimmung. Im übrigen genügen dem Dichter fünf Personen, um uns das gewaltige Spiel des Schicksals mit dem Menschen in dichtester Gedrängtheit und Wucht vorzuführen. Edel sind Brunhild und Siegfried, niedrig gesinnt Gunther und Chriemhild, und zwischen ihnen steht Hagen, der sich Siegfried verwandt fühlt, an Gunther und Chriemhild aber, die er weit überragt, gebunden ist: Vasallentragik. Das Verhältnis Brunhilds zu Siegfried, in das rätselhafte Kräfte eingegriffen haben, ist die Voraussetzung, das bereits gegebene unabänderliche Verhängnis, aus dem sich nun mit unbedingter Notwendigkeit das tragische Schicksal dieser beiden Menschen entwickeln muß.

Es ward ein stolzes Hochzeitsfest gefeiert,
Zwei Kön'ge wählten sich zwei Königinnen,

8) Ebenda, 30 ff.

. . .
Doch raunend schleicht schon durch des Schlosses Hallen
Gerücht von Trug und blutigem Enthüllen.

Diese Worte der Magd, einer gefangenen Königstochter, führen bedeutsam in das Geschehen ein. Sie zeichnen ein Bild von schärfstem Kontrast: Hinter den beiden Königspaaren, die stolz ihre Hochzeit feiern, steht drohend das Gespenst geschehenen Frevels und nahender Rache. Dem großen Ereignis der doppelten Vermählung wird Unheil entsprießen! Diese schwerwiegende Voraussage kündigt, wie der erste dumpfrollende Donner das aufziehende Gewitter, das sich über dem Nibelungenhof zusammenballende Verhängnis an. Noch sind die Worte der Magd nicht verklungen, da wird auch schon mit dem Erscheinen Gunthers unsere dunkle Ahnung zur bangen Gewißheit. Was in der vergangenen Nacht geschehen ist, läßt den König „in des Morgens heller Luft" schaudern. Sein Geständnis und Hagens Äußerung, daß Brunhild und Siegfried nur Gunthers Betrug getrennt habe und, da sie von gleicher Art seien, sich bestimmt einmal finden werden, lassen den hier vorliegenden Konflikt bereits in seiner ganzen Tiefe erkennen: Siegfried hat Brunhild den Gürtel genommen, und diese ist im festen Glauben an Gunther Weib geworden. Ihr bisheriges Leben erscheint ihr nun als ein „wirres Träumen" und „Sehnen ohne Herz"; erst die verflossene Nacht hat ihr die Vollendung gebracht, „die zum Menschen macht":

Vor Gunther steh' ich, vor dem Mann das Weib,
Und meine Augen heb' ich zu dir auf:
Du bist mein Herr, denn du hast mich geschaffen.

So haben wir am Anfang der Tragödie schon die Spannung der dramatischen Gegensätze. Die tragische Situation, in die sich die Heldin gestellt sieht, entwickelt der Dichter nicht erst im Verlauf der Handlung; sie ist mit dem Beginn des Stückes einfach gegeben. Alle vorausliegenden wirklichen Geschehnisse haben bis zu dem Punkt geführt, wo die rein seelische Offenbarungshandlung — die Tragödie im Ernstschen Sinne — einsetzen kann. Das dramatische Geschehen, von allen die Entwicklung hemmenden und verzögernden Motiven befreit, dreht sich nur mehr um den Kampf zwischen menschlicher Freiheit und äußerer Notwendigkeit; es ist nichts weiter als der Ausbruch und die Lösung dieses Konfliktes.

Der göttlichen Herkunft Brunhilds mißt P. Ernst nicht die Bedeutung zu, daß sich hieraus ein besonderes tragisches Problem ergäbe. Dieses Motiv trägt nur dazu bei, den Konflikt in seiner inneren Notwendigkeit um so zwingender erscheinen zu lassen. In Brunhild hat sich die Erinnerung an ihre hohe Herkunft verwirrt. Ihr Vorleben als Götterjungfrau, das Walkürenamt, die Strafe Odins

und die Erweckung — die ganze große Vergangenheit muß vor der Tatsache, daß sie „ein Weib der Menschen" ist, zum Traumgebilde verblassen. Von diesem Traum kommt sie trotzdem nicht mehr los; immer wieder steigen dieselben Bilder aus ihrem Unterbewußtsein auf: Odin, der Wanderer, der weit fortgezogen ist, aber nachts noch jagt, und die Walküren, die mit ihm gingen. Dieses eigenartige Neben- und Ineinander von Traum und Wirklichkeit im Leben Brunhilds schafft um unsere Heldin eine besondere Stimmungssphäre. Wir empfinden ganz stark, daß an ihr etwas durch jenseitige Kräfte geschieht. Das deutlich spürbare Walten einer unabänderlichen Notwendigkeit macht ihr Schicksal zu einem wahrhaft tragischen.

Brunhild ist endgültig zu den Menschen herabgesunken. Ihre Tragik ist die des in unbefangener Sicherheit edler und hoher Menschlichkeit lebenden Weibes. Sie überragt diese Welt zu sehr, als daß sie in ihr leben könnte. Brunhild muß der „absolut notwendigen Forderung" ihres reinen Ethos folgen und gerät dadurch in Konflikt mit der Forderung der tatsächlichen Wirklichkeit. Als tragische Heldin steht sie im „Kreuzpunkt" dieser beiden Notwendigkeiten; sie wird der ersten folgen und durch die zweite vernichtet werden.

Was Brunhild an Gunther bindet, ist der Stolz, in ihm den höchsten aller Recken zum Gatten zu haben:

> Denn einem Andern durft' ich nie mich beugen —
> Hätt' ich's gewollt, zerbrechen hätt' ich müssen.

Sie wehrt sich gegen jeden Argwohn; doch bei dem unmännlichen Gebaren Gunthers muß sie sich der Verschiedenheit ihrer Naturen bewußt werden. Des Königs Gram und Schuldgefühl sind ihr unverständlich:

> Mit Schuld beladen mag durchs Leben ziehn
> Wohl der geringe Mann, der muß und darf:
> Der Edle will und kann nur Gutes wollen — —

So fühlt sie bereits in ihrem tiefsten Innern, daß sie Gunther weit überragt, und mit der ersten Ahnung von einer schicksalhaften Verstrickung regt sich in ihr auch der Zweifel, ob jene dunklen Erinnerungen nur ein Traum gewesen seien: Wenn es jedoch wahr wäre, daß einst ein Held „mit blondem Haupthaar" ihr Panzerkleid zerschnitt, dann müßte sie Gunther hassen:

> Dann wäre hier ein furchtbarer Betrug,
> Ein grausig Spiel mit Schicksal, Mensch und Gott.

Mit dieser von Brunhild an das Schicksal gestellten Frage erklingt das Grundmotiv der Tragödie. Für unsere Heldin wird es, da sie alles einem unentrinnbaren Schicksal unterworfen sieht, keine sühn-

baren menschlichen Fehltritte und keine sittliche Schuld, sondern nur eine sich selbst setzende unsühnbare tragische Schuld geben.

Zwischen Brunhild und Siegfried, den beiden wesensgemäß füreinander bestimmten höheren Menschen, besteht ein Gefühl tiefer Zusammengehörigkeit. Ihre Verwandtschaft ist so eng, daß einer des andern Empfindungen miterlebt; Siegfried:

Ich fühlte dein Erschrecken mit im Herzen,
Denn unsre Saiten scheinen gleich gespannt.

Alle waren Brunhild fremd, als Gunther mit seinen Mannen um sie werben kam, nur Siegfried nicht:

— — — Siegfried war mir vertraut,
Fast so, als hätt' ich früher ihn gekannt,
Als wär' durch meine Träume er geschritten,
Als wär' er der, der durch die Lohe ritt —

So oft sie seitdem seinen Schritt hört, bewegt der Traum vom Ritt durch die Lohe ihr Herz. Auch Siegfried, den der Zaubertrank der Welt seine eigentliche Bestimmung vergessen ließ, erscheint sein früheres Leben, das noch das Leben des edlen Menschen in seiner eigenen Welt war, jetzt wie ein Traum. Als sich beiden in gemeinsamem Nacherleben enthüllt, daß ihr Traum Wirklichkeit gewesen ist, scheint dem Helden alles, wie es nun ist, notwendig, denn als er um Chriemhild freite, „da war kein Zwang und dennoch war ein Zwang"; Brunhild aber gerät in einen schweren Konflikt. Noch weiß sie ja nicht, daß sie von den Menschen betrogen ist, und muß deshalb an Odin, der immer noch ihr Gott ist, zweifeln; er hatte ihr verheißen, daß „der Höchste — — von allen Menschen" sie erwecken und ihr den Gürtel lösen werde, und diesen solle sie auch lieben. Nun aber ist sie Gunther, der für sie „der Höchste" ist, in Stolz verbunden, Siegfried jedoch liebte sie und liebt ihn noch, trotzdem sie ihn verachten muß, weil er sich um ein Weib zum Diener eines andern erniedrigen ließ. Für ihre innere Haltung aber ist nur ein Gefühl maßgebend:

— — — in meiner Tiefe
Darf ich als Stab doch meinen Stolz behalten.

Dieser Stolz, die einzige Lebenskraft der Heldin, überwindet jedes Liebesgefühl.

So klaffen am Ende des ersten Aktes unüberbrückbare Gegensätze. Der Untergang Brunhilds und Siegfrieds, die beide derselben hohen sittlichen Ebene angehören und von dem Schicksal an Menschen gekettet sind, die ihrem vorbildlichen Wesen in keiner Weise entsprechen, ist hier bereits entschieden. Siegfrieds Situation kennzeichnen Hagens Worte: „Du bist allein", und von Brunhild wissen wir, daß sie in dem Augenblick tragisch vernichtet sein wird, wo sich ihr enthüllt, daß ihr Stolz auf einem falschen Glauben beruht.

Am Eingang des zweiten Aktes stehen jene von der Magd gesprochenen und auf ihr Schicksal bezogenen Worte, die doch zugleich das innerste Wesen Brunhilds und die ihrem Wesen immanente Tragik offenbaren:

Ich lebte edel, weil ich edel bin
Und weil ich stolz bin und mich andre ehrten.
Und leid' ich denn, so leid' ich, weil ich muß,
Und beuge nicht zur Erde meine Stirn,
Und leidend bin ich mehr als Götter sind,
Denn unerprobt ist noch der Stolz der Götter ...

Edel und stolz leben, die Notwendigkeit des Leids einsehen und mit dem im Leid gefestigten und erprobten Stolz selbst die Götter, deren Stolz ja unerprobt ist, überflügeln — das ist die Bestimmung des höheren Menschen.

Einsam in ihrer Überwelt stehen nun Brunhild und Siegfried. Der Held hat seine Schuld erkannt und damit wieder zu sich zurückgefunden:

Die schwerste Schuld: Untreue gegen mich.

Er ist seinem Schicksalsziel, für das der edle Mensch allein geboren wird und das für ihn Brunhild hieß, nicht nachgestrebt; das Glück — „doch was ist Glück?" — und die Liebe — „ein Wirres, das unklar macht" — zogen ihn, der bisher „nur abseits vom Leben" lebte, in die Wirren der niederen Welt. Nun aber hat er in Brunhild wieder einen Menschen erkannt, der „aufrechter, freier als die andern Menschen" schreitet, und nur, um sie zu verehren, will er noch leben. Mit diesem Entschluß Siegfrieds haben alle Voraussetzungen der Tragödie Realität erhalten. Eins muß sich nun zwingend aus dem andern ergeben: Ein Weib wie Chriemhild wird, wenn es sieht, daß der Gatte in Wahrheit eine andere liebt, nur mehr das Verlangen kennen, sich an der Rivalin zu rächen; der Gürtel, den sie „am Busen aufbewahrt aus Haß", wird den Stein ins Rollen bringen. So muß von hier aus die Handlung, die in sich folgerichtige und notwendige Verknüpfung der Geschehnisse, in steiler Kurve zum dramatischen Höhepunkt und zur Katastrophe führen.

Zwei Welten, zwischen denen es nichts Gemeinsames gibt, verkörpern die beiden Paare Brunhild—Siegfried und Chriemhild—Gunther. Das Geschwisterpaar wird völlig von einem niederen Glücksverlangen beherrscht. In seiner Gier nach irdischen Glücksgütern schreckt es vor keinem Betrug zurück. Was Chriemhild und Gunther Liebe nennen, ist ein unklarer, auf den Genuß des Augenblicks gerichteter Trieb. Brunhild und Siegfried dagegen gehören einer Welt an, die frei ist von allen menschlichen Leidenschaften und Gefühlen. Ihre Liebe strebt nicht nach Erfüllung im Diesseits,

sondern äußert sich nur als erzieherische, zu edler und reiner Menschlichkeit führende Macht. Nachdem beide ihr Schicksal erkannt haben, wissen sie, was ihnen verhängt ist, was sie müssen, und von einem vernünftigen Willen geleitet, folgen sie fortan unbeirrbar dem ihnen vorgeschriebenen Weg.

Die Handlung des zweiten Aktes ist fest gebaut. Sie ist überaus einfach, beschränkt sich auf die folgerichtige Verknüpfung der Begebenheiten und führt rasch zum Höhepunkt und zur tragischen Katastrophe. Eins ergibt sich notwendig aus dem andern, und alles entwickelt sich aus der von Anfang an gegebenen, in ihrer Entstehung bereits vor den Beginn des Dramas fallenden tragischen Verwicklung: Die Handlung stellt die aus dem Gegensatz zwischen der Reinheit höheren Menschentums und der Verderbtheit der tatsächlichen Wirklichkeit erfolgende Katastrophe dar. Von Szene zu Szene steigert sich die Spannung der dramatischen Gegensätze. Die Zwiegespräche zwischen Chriemhild—Gunther und Chriemhild—Siegfried am Anfang des Aktes verschärfen den Zwiespalt der Situation so, daß über den Ausgang kein Zweifel mehr besteht. Schon kennen wir den schweren Widerspruch der Lage. Auf der einen Seite Gunther und Chriemhild; ersteren hat schon das Entsetzen vor dem grausigen Ende gepackt, und das Gespenst der Schuld und Rache läßt ihn nicht mehr los; in Chriemhild dagegen hat der Besitz von Brunhilds Gürtel das befriedigende Gefühl geweckt, der Rivalin überlegen zu sein, und ihr ganzes Trachten geht dahin, die Schwägerin zu demütigen. Auf der andern Seite Siegfried, der um seine Zugehörigkeit zu der Welt Brunhilds wieder weiß und sich innerlich von Chriemhild bereits gelöst hat. Der Zusammenstoß der beiden Frauen muß mit größter Notwendigkeit zur Enthüllung der Schuldverstrickung Siegfrieds führen und bei Brunhild dann die das tragische Ende heraufbeschwörende Gegenwirkung auslösen.

In ihrem edlen Vertrauen liefert sich Brunhild der Feindin selber aus. Sie gesteht ihre kein menschliches Verlangen kennende „unfruchtbare Liebe". Nicht neidet sie Chriemhild ihr Glück, denn ihr genügt zum Leben der Stolz, sich nur „dem Höchsten der Menschen ... als Weib" gebeugt zu haben: Der aber „würde Brunhild töten", der diesen Stolz bricht. Keine menschliche Regung erweckt dieses Geständnis bei Chriemhild. Sie weiß nun, daß der Gürtel in ihrer Hand den Stolz Brunhilds brechen kann, und ganz kalt betreibt sie ihr Vernichtungswerk. Daß sie von Siegfried im Wettkampf besiegt worden sei, erscheint Brunhild, da sie von der Tarnkappe weiß, nicht unglaublich; und doch ist sie davon überzeugt, daß Chriemhild lügt, denn weshalb sollte Gunther, der ja den weit schwereren Kampf bestanden hat, jenen ersten gemieden haben? Als Chriemhild zu erkennen gibt, daß sie auch von dieser Probe, dem Kampf um Brunhilds Gürtel, weiß, verletzt sie das Schamgefühl der

Heldin tödlich. Noch glaubt Brunhild, sie sei von Chriemhild nur belauscht worden, und doch wird sie fürderhin ihren Blick nicht mehr frei erheben können:

— — — Selbst der Feindin,
So dacht' ich, müßte heilig sein die Scham.
Und gäb' es was Heil'geres, als die schwere Stunde,
Da sich dem Mann die Jungfrau unterwirft?
Ich ward belauscht von dieser. Niemals mehr
Kann ich den Blick erheben — — —

Bei dieser Reinheit des Geschlechtsempfindens und hohen Auffassung von der weiblichen Ehre muß die letzte Enthüllung Chriemhilds von äußerster Wirkung sein. Einem Feigling unterworfen zu sein und nicht zu wissen, wem sie ihr Magdtum gegeben hat, diese Erkenntnis vernichtet Brunhild.

„Kannst du verstehen, Mann, wie ein Weib sich schämt?" Was in ihrer weiblichen Sphäre das Heiligste ist, sieht die Heldin befleckt. In diesem Augenblick der größten seelischen Erschütterung regt sich in Brunhild, die der Dichter sonst der spezifisch weiblichen Gefühlswelt gänzlich entrückt zeigt, etwas ureigen Weibliches. Als Vertreterin edelster Weiblichkeit kämpft sie hier gegen das Gemeine und Schamlose. Siegfried muß nicht sterben, damit die Heldin, äußerlich von der Schande gereinigt, „der Diener Mitleid und des Volks Verachtung" nicht zu fürchten braucht und mit Gunther weiterleben kann. Diese Begründung soll Hagen nur an seine Pflicht gemahnen, die er als treuer Vasall dann auch erfüllt. In Wirklichkeit fühlt sich Brunhild verantwortlich für den ihr gleichgearteten Helden; daß beide diese Welt, in deren Wirren sie ein feindliches Geschick verstrickt hatte, wieder verlassen werden, ist die einzigmögliche Lösung dieses Konfliktes.

Wo das Neue der Bunhildgestalt P. Ernsts liegt, und was diese am stärksten von der Hebbels und Richard Wagners unterscheidet, können wir nach diesem Akt, in dem sich uns auf dem Höhepunkte der Tragödie das innerste Wesen der Heldin enthüllt hat, mit Bestimmtheit aussagen. Die Ernstsche Gestalt ist viel reflektierter als die der beiden andern Dichter. Immer wieder teilt sie dem Zuschauer ihre Schicksalserkenntnisse mit und spricht dabei auch meistens den Grundgedanken der Tragödie aus. Für P. Ernsts Brunhild gibt es, da sie das Gesetz ihres Wesens kennt und die tiefe Einsicht in die Notwendigkeit des Schicksals besitzt, keine Überraschungen. Sie ist Trägerin der Idee des höheren, ewigen Sittengesetzen unterworfenen Menschen. Streng folgt sie dieser Idee, denn sie ist sich ihres „Amtes" bewußt. Die Gegenspieler verkörpern die Idee des niederen, ganz der Gier nach irdischem Glück verfallenen Menschen. Gegenstand der stark verinnerlichten Hand-

lung ist die Auseinandersetzung zwischen einem hohen sittlichen Ideal und einer in menschlichen Trieben verhafteten Lebensauffassung. Daß bei dieser starken Betonung des Ideenhaften das Menschlich-Nahe und Lebendige an den Gestalten zurücktreten muß, leuchtet ohne weiteres ein. Aber trotzdem wirkt die Ernstsche Charakterzeichnung nie schematisch; wie wir bei aller Schärfe und Knappheit des Dialogs die Sprache immer noch als menschlich echt empfinden, so tönt Paul Ernst auch die Gestalten fein gegeneinander ab und schafft um jede einen besonderen Stimmungsraum.

Das eigentlich dramatische Geschehen hat mit dem zweiten Akt seinen Abschluß gefunden. Im Schlußakt wird das Grundmotiv der Tragödie nur noch durch die Reflexionen Brunhilds weitergeführt und so verinnerlicht, daß es von dem Zuschauer nur mehr seelisch erlebt werden kann. Der freiwillige Tod der Heldin ist die versöhnende und erhebende Lösung des tragischen Konfliktes.

Auf den heldischen Untergang bereitet die Magd wieder mit lyrischen Versen stimmungsvoll vor. Sie, die frühere Königstochter, weiß, wie Helden leben und sterben: Als sich das Haar ihres Ahns weiß färbte, bestieg er mit dem besten Freund „das alte Meerschiff", und draußen auf der See kämpften sie miteinander, „und öffneten den Weg der Freund dem Freunde". In einem begeisterten Hymnus besingt das geknechtete Weib die Größe des freiwilligen Todes und trotzigen Sterbens.

Diese so geschaffene heroische Grundstimmung wird von Brunhild, die erhaben und weihevoll wie eine Priesterin nun ihres Amtes waltet, ins Feierlich-Religiöse gesteigert. Schon dieser Welt entrückt und mit ihren Gedanken im Jenseitigen lebend, hat sie den Flammenstoß, „ihre Feier" und ihr „hohes Mal" richten lassen. Chriemhilds verzweifeltes Gebaren läßt sie unberührt:

Aus weiter Ferne hör ich deine Worte — — —

Wieder „auf den Höhen des Geistes" sich bewegend, scheidet sie sich streng von den Menschen der niederen Welt. Nicht kennt sie, was Chriemhild Liebe und Rache nennt:

Mit Maß, von dir genommen, mißt du mich.
. . .
Du sprichst von Rache. Rache will ich nicht.
Ich dachte nicht, daß Siegfried mich gekränkt.
Nur, schien mir, durfte Siegfried nicht mehr leben.

Hier spricht Brunhild ganz deutlich des Dichters tragische Schuldauffassung aus. Die Schmach, die ihr geschehen ist, hat ihr nicht der Held, sondern das Schicksal durch den Helden zugefügt. So gibt es für sie keine sittliche Verschuldung und daher auch nichts, was sie zu rächen hätte. Notwendig schien ihr, daß Siegfried sterben müsse. Allein aus der Schicksalserkenntnis, daß sie beide in

dieser Welt nur einsame und fremde Wanderer sind, deren äußerer Untergang vorausbestimmt ist, nicht weil Siegfried sie gekränkt hätte, hat Brunhild dessen Ermordung betrieben. Sie sind Menschen „von höh'rer Art", die streng ihre Eigengesetzlichkeit wahren müssen:

Wer solch ein Mensch ist, hat das höchste Amt,
Jahrtausende schaun auf ihn hin die andern
Und bilden sich nach ihm — nach seinem Willen,
Der göttlich war und göttlich wieder wird,
Und Mensch nur wurde eine kurze Zeit.
Siegfried ist solch ein Mensch, ich bin es selbst,
Und unser Amt erfordert unsern Tod.

Das Schicksal der „oberen Menschen" Brunhild und Siegfried ist erfüllt. Sie konnten während ihres kurzen Verweilens in dieser Welt mit „Sturmwind die Wellen treiben" und in dem niederen Menschen die Sehnsucht nach der höheren Ebene wecken (Chriemhild will so werden, daß, wenn zum zweitenmal Siegfried zu Menschen niederstieg, er neben ihr stürbe — „Chriemhild", 1. Akt): Diesen Weckruf an die Menschheit zu richten, war ihr hohes und einziges „Amt" auf dieser Erde.

Immer mehr reinigt sich die Luft dieser Tragödie von allem Irdischen, und immer zeitloser wird ihr Geschehen. Brunhild und Siegfried sind ganz in eine jenseitige Welt gerückt, in der es nichts Beklemmendes und Düsteres mehr gibt. Dem freien Blick der leben- und leiddurchglühten Brunhild offenbart sich die sinnvolle Ordnung des Weltganzen, die letzte Notwendigkeit von Schuld und Unschuld.

Siegfried kann am Schluß dieses „tiefen Mysteriums von Schuld und Verstrickung und Schicksal"[9]) Hagen und Brunhild danken, daß sie ihn getötet haben:

Denn eine schwere Last nahmt ihr von mir.

Brunhild aber bekennt sich stolz zu dem Helden, dem einzigen Menschen, der ihr gleich war, und sie besiegelt dieses hohe Bekenntnis mit ihrem freiwilligen Tod:

Du warst fremd und warst ein Wandrer
Und warst allein.
. . .
Und bald wurdest du in Schicksale verstrickt.
Ich weiß nichts von Verfehlung und Schuld,
Denn nach Notwendigkeit leben wir oberen Menschen,
Schuldlos,
Denn wir sind wie die grünende Erde,

9) G. v. Lukács, 356.

Die auf den Schnee harrt,
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.
. . .
Nun entflieht deine Seele dem sterbenden Leib,
Unschuldig und frei.
Und ich gebe ihr ihre Gefährtin.

Das ist die Sprache eines schon dem Diesseits entrückten göttlichen Weibes. Sie ist einfach und groß, ebenso epigrammatisch streng und erhaben wie poetisch anschaulich und lebendig. Es sind Verse, die bekenntnishaft wirken und einen ursprünglichen und überzeugenden Eindruck machen. Zugleich zeigt dieser Schluß, der nur mehr eine Verklärung des durch eine hohe Gnade erlösten edlen Menschen ist, P. Ernsts Überwindung der Tragödie und seine Hinwendung zum Erlösungsdrama an.

Bei der Charakteristik von P. Ernsts Brunhildgestalt müssen wir von dem Ideengehalt des Dramas ausgehen und uns vergegenwärtigen, aus welchem unmittelbaren Zeiterleben der Dichter diese Tragödie schafft. „Brunhild" ist Weltanschauungsdrama. Es zeigt P. Ernsts sittliches und künstlerisches Ideal am reinsten. Hier erhebt er gegenüber der relativistischen Betrachtungsweise, die für alles ein Verstehen und Verzeihen fand, in schärfster Form die Forderung nach absoluter Sittlichkeit, versucht er, dem nur auf Widerspiegelung der äußeren Wirklichkeit und psychologische Zergliederung gerichteten und das innere Gefüge des Dramas auflösenden Milieustück die ewige Menschheitsideale gestaltende und in ihrer Form strenge und reine klassische Tragödie entgegenzustellen. Fordernd und mahnend wendet sich P. Ernst in „Brunhild" an seine Zeit; er kämpft hier gegen das immer weitere Kreise erfassende falsche Lebensgefühl und zeigt seinem Volk an hohen Vorbildmenschen sein Schicksal und seine wahre Natur.

P. Ernst berührt sich in seiner Denkweise ganz stark mit Nietzsche. Dichter und Denker hatten dasselbe tragische Erlebnis: Die von der modernen Zivilisationswelt ausgehende Entartung und Verflachung des Lebens, der Niedergang des hohen Adels der Seele und des Geistes forderten beide zu einer immer stärkeren Huldigung an das große und freie Individuum heraus. So wird Brunhild aus des Dichters Sehnsucht nach dem hohen und richtunggebenden Menschen geboren. Die Lehre des Philosophen, „daß es höhere und niedere Menschen gibt, und daß ein Einzelner ganzen Jahrtausenden unter Umständen ihre Existenz rechtfertigen kann — das heißt ein voller, reifer, großer, ganzer Mensch in Hinsicht auf zahllose unvollständige Bruchstückmenschen"[10]), erfüllt der Dramatiker durch seine dichterische Gestaltung mit Blut und Leben; in

10) Wille zur Macht, Nr. 545.

der Gestalt Brunhilds läßt er sie uns unmittelbar erleben. Brunhild ist das mythisch gesehene „Urbild" des höheren Menschen und in der Sphäre des Ethischen eine Art Übermensch im Sinne Nietzsches. In ihrem vorbildlichen und unbedingten Wesen ist sie von ebenso zeitlos-ewiger wie zeitbezogener Natur. Alles Menschlich-Triebhafte fehlt ihr; nur in ihrem großen Schamgefühl und überaus feinem Empfinden für die Ehre ihres Geschlechtes ist sie Weib. Sonst ist Brunhild die „härteste Verkörperung des bewußten Willens", und allein dieser Wille führt sie in die Situation des Tragischen: Der Wille ist „die Achse, um welche sich die Tragödie dreht"[11]). In der Brünhild der Edda hatte P. Ernst, wie wir am Anfang dieses Kapitels festgestellt haben, eine wahrhaft tragische Gestalt gesehen und sie als Vorbild für seine Heldin genommen. Aber nur mit der der Urgestalt noch sehr nahestehenden Brünhild der frühesten Eddalieder kann seine Brunhild verglichen werden. Hier wie dort läßt sich die gleiche innere Haltung der Heldin feststellen: Die menschlichen Gefühle und Leidenschaften sind ohne Einfluß auf das Handeln; einzige Triebkraft ist der Stolz, und die Ehre geht über alles.

„Brunhild" — Paul Ernsts „nordische Tragödie"[12]) oder „erstes griechisches Drama"?[13]) Zu dieser verschiedenartigen Beurteilung der Ernstschen Tragödie müssen wir am Schluß unserer Betrachtung noch kurz Stellung nehmen. Daß diese Frage überhaupt nicht mit einem Entweder—Oder zu beantworten ist, dürfte sich aus dem Verlauf dieser Untersuchung schon ergeben haben. Es kann sich hier allein um die Feststellung handeln, was in „Brunhild" als griechisch und was als nordisch anzusehen ist. Gewiß entspricht des Dichters Beschränkung auf die Darstellung des Rein-Seelischen, die nur auf das Walten des Schicksals und der Notwendigkeit abgestimmte Handlung, die rein wort- und gebärdenhafte Wiedergabe des seelischen Vorganges, sein Verzicht auf Lebensfülle und äußere Handlung und die strenge Wahrung des Gesetzes der drei Einheiten den Forderungen der klassischen Tragödie. Die Frage, wie nahe P. Ernst seinem Ziel, dem antiken Formideal kommt, und wo etwa die Grenzen seiner dramatischen Gestaltung liegen, ist jedoch in Anbetracht des tiefen Ideengehalts seines Werkes und der ihm zugrunde liegenden hohen dichterischen Absicht von untergeordneter Bedeutung. Die Bezeichnung „neuerstandene Tragédie classique" legt dem Ernstschen Brunhilddrama ohne Zweifel zu enge Fesseln an. Sie wird dem inneren Gehalt dieser Tragödie, die der Dichter nach seiner eigenen Aussage „als Deutscher" erlebte,

11) Vgl. „Das Weib und die Tragödie" (W. z. F., 194—201).
12) Hans Schneider, 46.
13) G. v. Lukács, 351.

nicht gerecht. Das an Brunhild, Siegfried und in einigem Abstand an Hagen gezeigte Ethos empfinden wir als durchaus germanisch. Die tragische Weltauffassung und das hohe Lebensgefühl dieser Menschen, denen die ehrenhafte Gesinnung alles gilt, die freiwillig ihr Schicksal auf sich nehmen und den Augenblick des Todes als den des höchsten Lebens genießen, ebenso die Strenge und Erhabenheit des Stils versetzen uns ganz in die Welt des frühgermanischen Heldenliedes.

P. Ernst hat in seiner Tragödie das Eigenartige, das Ur- und Volkstümliche des Stoffes mit dem Künstlerisch-Idealen seines Formgefühls zu einem lebendigen Ganzen verschmolzen und das hoheitsvolle, mythische und vorbildlich-germanische Wesen Brunhilds wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. In der Art der Motivierung und Lösung des tragischen Konfliktes ist sein Drama von zwingender Gewalt. Die Sprache bleibt bei schärfster Gemessenheit innerlich wahr und wirkt ergreifend, und die Gestalten sind — trotzdem sie typenhaft für eine Gattung stehen — mit feiner und anschaulicher Individualisierung gezeichnet. „Brunhild" packt und entzündet sowohl durch seinen inneren Gehalt wie durch die Reinheit des Stils und Macht der Form; es ist ein von dem nordischen Wesen des niedersächsischen Dichters erfülltes Weihespiel, das sich, da es in einem dem unsrigen eng verwandten Gemütskreis wurzelt, unmittelbar unserem natürlichen Empfinden erschließt.

SCHLUSS.

Das Schicksal und die Persönlichkeit Brünhilds sahen wir von den hier behandelten Dichtern jeweils anders geschaut und dramatisch gestaltet. Verschieden in ihrer Weltanschauung, tragischen Auffassung und Einstellung zu den Quellen, verknüpften sie stets neue in ihrer Blickrichtung liegende Ideen und Motive mit dieser Gestalt. Wie sich die Auffassung ihres Wesens schon in jener Zeit änderte, die mit dem frühgermanischen Heldenlied begann und dem höfischen Epos ausklang, so wandelte und vertiefte sie sich auch bei den Dichtern der Neuzeit. Ein tiefer Zusammenhang besteht zwischen dieser Wandlung und der Entwicklung des deutschen Geisteslebens. Weder die Nibelungentragödie Hebbels noch die R. Wagners und P. Ernsts ist frei von Zügen, die nicht auch im Weltbild eines, die Großen der betreffenden Zeit stark beeinflussenden Philosophen zu finden wären. Aus eignem Erleben kommt Hebbel Hegel, R. Wagner Schopenhauer und P. Ernst Nietzsche entgegen. Durch ihre dichterische Behandlung verleihen die Dramatiker — Hebbel und R. Wagner unbewußt — den Gedanken der Philosophen Blut und Leben. Im „Ring" und in „Brunhild" stimmt gerade die innere Haltung unserer Heldin weitgehend mit den Forderungen des dem Dichter verwandten Denkers überein.

Hebbel, R. Wagner und P. Ernst haben in ihren Dramen die Brünhildhandlung aus den Bausteinen der überlieferten Sage nach persönlicher und moderner Anschauung aufgebaut. Durch die Gestalt Brünhilds erhält jedes einen tiefen Sinngehalt und gewaltigen Hintergrund, die Tragödie Hebbels den kulturhistorischen, die R. Wagners den urmythischen und die P. Ernsts den rein ethischen Unterbau. In dem Widerstreit des untergehenden germanischen Heidentums und des aufkommenden Christenglaubens, dem Grundthema von Hebbels Trilogie, bringt der Dichter die heidnischen Elemente in der dämonischen und ahnungsvollen Erscheinung Brünhilds überzeugend zum Ausdruck. R. Wagner und P. Ernst symbolisieren in dem tragischen Schicksal der Heldin das Werden einer neuen Weltanschauung. Urbildhaft sehen beide die Gestalt und verkörpern und verklären in ihr ein höchstes sittliches Ideal, R. Wagner das urmütterliche durch seine tiefe Einsicht und Liebe erlösende Weib, P. Ernst den ersehnten richtunggebenden höheren Menschen.

Die Einleitung hatte ergeben, daß in der ursprünglichen Sage Brünhild als die eigentliche Heldin im Mittelpunkt des Geschehens steht. Sie ist dort die von dem großen heroischen Pathos der ger-

manischen Heldenzeit erfüllte, bei weitem wirkungsvollste Gestalt; in ihrem Schicksal liegt die größte Tragik. Der seelische Konflikt, in den die Heldin gerät, ist ewig menschlicher Natur und wird deshalb zu allen Zeiten Teilnahme erwecken. Zugleich liegt über ihrer Erscheinung etwas, das sie über das gewöhnliche Menschendasein hinaushebt. In Sage und Drama war es überall der gleiche Zug, der die Gestalt Brünhilds von den übrigen Figuren abhob und uns ihre Tragik ganz besonders stark empfinden ließ: Das Geheimnisvoll-Seherische, die mythische Herkunft. Durch das Außerordentliche ihres Wesens erhält der tragische Gegensatz eine besondere Schärfe und Zuspitzung. Hier erliegt nicht irgendein Mensch einem blinden Fatum, sondern in dem Geschick der halbgöttlichen Walküre offenbaren sich allwaltende Schicksalsmächte; der Untergang des edlen und stolzen Weibes wirkt, weil er aus dem Zusammenstoß zweier grundverschiedener Welten erfolgt, mit zwingender Notwendigkeit.

Der in der Brünhildsage liegende tiefe Sinngehalt konnte von Hebbel, R. Wagner und P. Ernst, da er ihrem Denken und Empfinden nicht fremd war, nach eigener Idee fortgebildet und vertieft werden. Ebenso bot die reiche Fülle von poetischen und tragischen Motiven, die der Gestalt Brünhilds eigen ist, der dramatischen Charaktergestaltung dieser Dichter weiten Spielraum. Als Grundzug von Brünhilds Wesen ist von jedem dieser Dramatiker das Feierlich-Erhabene und Seherhaft-Überirdische nachempfunden und kraftvoll dargestellt worden. Bei Hebbel und R. Wagner finden wir eine überaus lebendige und fein individualisierende Charakteristik der Heldin. Beide Dichter steigen in die Tiefen des menschlichen Seelenlebens und zeigen ein von den mächtigsten Leidenschaften bewegtes Weib. Hebbel vermag aus seinem ursprünglichen Fühlen um die Gestalt Brünhilds die eigenste Stimmungssphäre der nordischen Welt zu schaffen; geheimnisvoll und dämonisch steht sie in dem Halbdunkel der nordischen Landschaft. In das Innere von Wagners Brünhild ist der für die ganze Tragödie charakteristische Kampf verlegt: Der Widerstreit von Lebensdrang und Weltverneinung, von sinnenfrohem Liebesverlangen und mitleidvoller erlösender Liebe. Von gewaltigen menschlichen Gefühlen und mythischen Kräften beseelt, wirkt die Brünhildgestalt Hebbels und R. Wagners ebenso lebensnahe wie erhaben. Ganz anders ist die dramatische Charakterzeichnung Brünhilds bei P. Ernst. Nach der Strenge und Hoheit der klassischen Form strebend, zeichnet er ein Bild der Heldin, das stilvoll und gehalten, einfach und groß ist. Seine Brünhild ist typenhaft gesehen, aber trotzdem anschaulich und wahr.

Sind nun mit den hier betrachteten Nibelungentragödien die Möglichkeiten, diesen Stoff dramatisch so zu gestalten, daß er von

Neuem ursprünglich und überzeugend wirkt, erschöpft? Diese Frage möchte ich mit einem Nein beantworten. Eine im heimischen Boden wurzelnde Poesie, die aus der Tradition des eigenen Volkes schöpft und in gewissen typischen Gestalten Schicksal und Berufung der ganzen Nation zeigt, erfüllt die höchste Aufgabe der Kunst: Sie wirkt volks- und gemeinschaftsbildend. Wo jedoch wären deutsche Vergangenheit, deutsches Fühlen und deutsche Größe mächtiger gestaltet als in der alten Nibelungensage! Noch aber nimmt im Bewußtsein der Deutschen die germanische Götter- und Heldenwelt nicht einmal die gleiche Stellung ein wie die der antiken. Das Werk R. Wagners, dem es als erstem und bisher einzigem Dichter gelungen ist, diese Welt so lebendig darzustellen, daß sie weiteren Kreisen aufgeschlossen wurde, gilt es also fortzusetzen.

Möge deshalb der Nibelungenschatz wieder gehoben und die schlafende Walküre von neuem erweckt werden! Dem von dem Geist unserer Zeit erfüllten Dramatiker könnte ohne Zweifel das Schicksal Brünhilds als Vorwurf zu einer bedeutenden Tragödie dienen. Der mythische Kern und der tragische Grundzug ihres Wesens lassen sich von jeder Zeit in eigener Weise nachfühlen und dichterisch gestalten. Im großen gesehen haben die früheren Dramatiker den mythischen Charakter Brünhilds so aufgefaßt, daß durch ihn das Typisch-Germanische der Heldin die Bedeutung des Allgemeinmenschlichen und Ewiggiltigen erhielt. Für den heutigen Dichter käme es nun darauf an, in dem nordischen Ethos dieses Weibes das deutsche und in seiner Natur unsere eigene Volksnatur zu zeigen; er müßte in der vorbildlichen inneren Haltung der Heldin unser Streben nach derselben heroischen und unbedingten Gesinnung symbolisieren. Es brauchte Brünhild nichts ihrem ursprünglichen Charakter Widersprechendes angeheftet zu werden, um sie zu der uns unmittelbar ansprechenden und packenden Gestalt zu machen: Das wäre die Heldin, deren Lebensmitte Stolz und Treue sind, die sich ihres Wertes bewußt ist, unbeirrbar ihren Weg geht und im Kampf gegen Trug und um Reinerhaltung der eigenen Ehre jederzeit bereit ist, ihr Leben einzusetzen.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Hans Bäcker, am 11. August 1911 zu Neunkirchen-Saar als Sohn des Schuhmachermeisters Albert Bäcker und seiner Frau Emilie, geb. Streiß. Ich gehöre der evangelischen Konfession an. Von Ostern 1925 ab besuchte ich die Landesstudienanstalt Ottweiler und erhielt dort im Frühjahr 1931 das Reifezeugnis. Sodann studierte ich von Ostern 1931 bis Ostern 1934 an der Universität Bonn und das folgende Sommersemester an der Universität Greifswald Deutsch, Geschichte, Religion und Philosophie. Nachdem ich anschließend ein Jahr freiwillig im Heer gedient hatte, nahm ich im Wintersemester 1935 an der Universität Bonn das Studium wieder auf. Ich arbeitete seitdem vorwiegend bei Herrn Prof. Obenauer. Herrn Prof. Obenauer verdanke ich die Anregung zu dieser Arbeit und darüber hinaus wertvolle Hinweise und eine fortgesetzte teilnehmende Beratung.

Tag der mündlichen Prüfung: 24. 11. 1937.